

Sonderdruck aus
Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg
Band 50

PETER KERTZ

Das Nürnberger Nationaltheater (1798 - 1833)



*Phil. Diss. Erlangen
vom 4. 11. 1960.*

Nürnberg 1960



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548805_0091

DAS NÜRNBERGER NATIONALTHEATER (1798 - 1833)

Von Peter Kertz

Die Geschichte des Nürnberger Theaters war schon zweimal Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Zu Beginn unseres Jahrhunderts veröffentlichte Theodor Hampe fast alle Ratsverlässe, die das Nürnberger Theater betrafen und entwickelte — ausschließlich auf sie gestützt — eine Theatergeschichte Nürnbergs unter dem Titel: „Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806“, Nürnberg, Verlag Schrag 1900. Die Beschreibung Hampes endet mit der Gründung des ersten stehenden Theaters in Nürnberg durch Georg Leonhard Aurnheimer 1798; nur die Herausgabe der Ratsverlässe reicht — der Vollständigkeit halber — bis zum Ende der Reichsstadt 1806. Eine Darstellung des Nürnberger Nationaltheaters überließ Theodor Hampe „einer anderen Feder“.

Die zweite wissenschaftliche Abhandlung, Hermann Weningers Dissertation „Das alte Stadttheater in Nürnberg 1833—1905“ (Würzburg 1932) beginnt mit der Errichtung eines Nürnberger Stadttheaters (am Lorenzerplatz 1833) und endet mit dem Neubau des Opernhauses am Ring (1905). Das übergangene Nationaltheater Nürnbergs im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wollte der Verfasser später zum Gegenstand einer Abhandlung machen, sie unterblieb aber bis jetzt.

Außer diesen beiden Werken erschienen seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts kleinere Beiträge zur Geschichte des Nürnberger Theaters, unter ihnen sind Friedrich Mayers „Chancen des Nürnberger Theaters von seiner frühesten Entstehung bis zu seiner Gegenwart“ (Nürnberg 1843), und Franz Eduard Hysels „Das Theater in Nürnberg von 1612 bis 1862 nebst einem Anhang über das Theater in Fürth“ (Nürnberg 1863), besonders wichtige Quellen.

Im Übrigen vermittelten die Akten des Staats- und Stadtarchivs Nürnberg, die Theaterjournale, Theaterzettel und Aufführungsdokumente der Stadtbibliothek und des Germanischen Nationalmuseums ein ziemlich lückenloses Bild des Nürnberger Nationaltheaters. Die eingeklammerten großen Buchstaben im Text verweisen auf die Quellenveröffentlichungen im Anhang.

Für die mir in Bibliotheken und Archiven erwiesene Hilfe danke ich den Herren Archivdirektoren Dr. Schnellbögl des Staatsarchivs und Professor Dr. Pfeiffer des Stadtarchivs Nürnberg, Herrn Dr. Zirnbauer (Stadtbibliothek Nürnberg), sowie den Archivräten Dr. Löhlein (Stadtarchiv Nürnberg) und Dr. Schwammberger (Stadtarchiv Fürth).

Besonderer Dank gebührt der Ur-Urenkelin Georg Leonhard Aurnheimers, der Nürnberger Schauspielerin Marianne Miersch, für wertvolle Hinweise und Frau Emma Hahn für die Photographie der Bilddokumente.

Quellen

Staatsarchiv Nürnberg:

Maskenbälle etc. betreffend

S II L 20 Nr. 18

Die Einrichtung des Nürnberger Zeughauses zu einem Schauspielhaus und die Aufführung der Schauspiele an Sonntagen betr.

S II L 23 Nr. 5

Acta der kaiserlichen Subdelegationskommission

S IV R 12/4 Nr. 2665 Rep. 45

Nürnberger Bauamtsakten

Nr. 336 Rep. 21/2

Aurnheimers Gesuch um Nachlaß der Abgaben für Redouten, 1800

S IV/R 12/2 Nr. 1741, Rep. 45

Die Abgabebefreiung des Theaterdirektors Aurnheimer betr., 1806

S IV/R 12/2 Nr. 1743, Rep. 45

Abgabebefreiung Aurnheimers betr.

S IV/R 12/2 Nr. 1742, Rep. 45

Akten der königlichen Regierung des Rezatkreises: Redoutenprivilegium Aurnheimers betr. 1813

F 133 Tit. XII Nr. 26

Akten der königlichen Regierung des Rezatkreises: Liebhabertheater betr.

F 133 Tit. XII Nr. 35

MVGN 50 (1960) Das Nürnberger Nationaltheater

Nürnberger Testamente
Verlässe der Herrn Aeltern

Nr. 1291, Rep. 92
Nr. 15 Rep. 62 S 5 2/5
Nr. 72 Rep. 62 S 5 2/6
Nr. 73 Rep. 62 S 5 2/6
Nr. 74 Rep. 62 S 5 2/6
9. Juli 1789 bis 17. Oktober 1806
Nr. 177 Rep. 52 a Saal 14

Ratsverlässe
Nürnberger Handschriften

Stadtarchiv Nürnberg

Aufsicht auf das Theater 1806—1816
Annahme der hiesigen Stadtmusikanten
Die Winterkonzerte betr.
Die Redouten betr. 1804—1818
Veräußerung des Redoutenprivilegs
Einquartierung der Schauspieler, 1815
Kammersänger Bianchi betr. 1816
Gesuch des Sängers Fries um Verheiratung, 1814
bis 1816

Rep. C II XI/4 990 Bd. 1
Rep. C II XI/5 998
Rep. C II XI/6 994
Rep. C II XI/8 991
Rep. C II XI/9 995
Rep. C II XXXII/97 2519/XXIX a
Rep. C II XX/86/2597 a

Rep. C II IX/21/2332

Ältere Magistratsregistratur:

Maskierte Akademien betr. 1817
Maskierte Akademien betr. 1818
Privat- oder Liebhabertheater
Aufsicht auf das Theater 1825/27
Ersatz der Baukosten 1819
Das hiesige Theater ... 1827
Gesuch des Schauspielers Joseph Korner 1826
Aufsicht auf das Theater 1816—1822

Rep. C 9 II/14 3 Nr. 1
Rep. C 9 II/14 3 Nr. 2
Rep. C 9 II/14 3 Nr. 5
Rep. C 9 II/14 3 Nr. 5b
Rep. C 9 II/14 3 Nr. 5d
Rep. C 9 II/14 3 Nr. 5g
Rep. C 9 II/16 4 Nr. 32
Rep. C 7 V d 10 2a

Stadtbibliothek Nürnberg:

(Ältere Literatur, Theaterjournale- und Almanache)

Briefe über das Theater in Nürnberg ... 1793
Einige Gedanken über die Aurnheimerische Theaterunternehmung, 1799
Aurnheimers Anzeige der Theatergründung
(Lochner, J. Ph. Chr.): Etwas über Herrn Ifflands Kunstaussstellungen auf
der Nationalschaubühne zu Nürnberg
Kieffhaber: Theaternachrichten, 1803
Weihe des neuen Theaters 1801
Theaternachricht (3 Bl.) 1807/08
Theater, Vermischtes, 1789—1808
Dr. Friedrich Mayer: Chancen des Nürnberger Theaters von seiner Ent-
stehung bis zu seiner Gegenwart, 1843
Theater in Nürnberg, Vermischtes
Lewald, August: Nürnberger Bühnentaschenbuch 1825
Schwarz, Ignaz: Nürnberger Theatertaschenalmanach 1800—1802
Dahlstedt, A. L.: Theaterjournal der Graf Fugger'schen Gesellschaft,
1797—1798
Schwarz, Ignaz: Nürnberger Theateralmanach 1797
Schwarz, Ignaz: Nürnberger Theaterjournal 1802
Schwarz, Ignaz: Nürnberger Theateralmanach 1804/05
Ströbl, I. A.: Almanach des Nürnberger Nationaltheaters 1806/07
Pellkofen, I. K.: Nürnberger Theateralmanach 1810
Rug, I.: Journal der beiden Nationaltheater Nürnberg und Fürth
Jäger, K.: Journal der beiden Nationaltheater Nürnberg und Fürth
Rudal, K.: Journal der beiden Nationaltheater Nürnberg und Fürth
Rudahl, K.: Journal der drei Nationaltheater Nürnberg, Fürth und Er-
langen
Plan des alten, 1800 eingelegten und des 1800—1801 neu erbauten
Stadttheaters, 1800

Nor 580 8°
Nor 692 8°
Nor 3851 8°

Nor 714 8°
Will 7.205/e/8°
Amb 3303 8°
Nor 3852 8°
Nor 346 4°

Amb 478 8°
Nor 217 2°
Amb 442 8°
Nor 716 8°

Nor 711 8°
Nor 696 8°
Nor 697 8°
Nor 698 8°
Nor 699 8°
Nor 700 8°
Nor 702a 8°
Nor 702b 8°
Nor 703 8°

Nor 704 8°

Nor H 992



Zur Geschichte der Nürnberger Schaubühne, Vermischtes	Nor H 698
Zur Geschichte der Nürnberger Schaubühne, Vermischtes	Nor H 699
Kiefhaber, I. C. S.: Theater Nachrichten	Amb 376 8 ⁰
Will, G. A.: Geschichte der Nürnberger Schaubühne, 1780	Will VII/418/8 ⁰
Nothgedrungene Verteidigung des Stadtmusikchors gegen ihm von Herrn Aurnheimer gemachte Beschuldigungen	Nor 691 8 ⁰
Gesetze des Nürnberger Theaters 1798	Nor 686 8 ⁰
Vero, Justus: Bemerkungen über das glücklich zu Grabe gegangene thea- tralische Wochenblatt, 1803	Nor 713 8 ⁰
Jocus, Spasius: Keule des Hercules . . . 1803	Nor 688 8 ⁰
Entgegnung Aurnheimers gegen eine Verteidigung Esslairs	Nor 881 8 ⁰
Verteidigung Esslairs wegen einer Verhaftung durch Aurnheimer	Nor 345 8 ⁰

Theaterzettel:

Nor 1304—1336 2 ⁰	Theaterzettel von ca. 1750—1800
Nor 1370—1391 2 ⁰	Theaterzettel von ca. 1780—1914
Nor 3856 8 ⁰	Theaterzettel von ca. 1799—1800
Amb 857—857c 2 ⁰	

Zeitgenössische Zeitungen und Zeitschriften

Theatralisches Wochenblatt 1802	Nor 2836 4 ⁰
Nürnberg's Thalía, Theaterjournal 1799	Amb 3329 8 ⁰
Deutsches Unterhaltungsblatt 1816	Amb 3420 8 ⁰
Korrespondent von und für Deutschland Nr. 126, vom 5. Mai 1828	

Germanisches Nationalmuseum:

11 Theaterzettel der freundschaftlichen Privatbühne	L 1314
J. W. Weikert: Gespräch zwischen dem alten und neuen Theater	L 2310 rar
Colvé Ph.: Nürnberger Theater Almanach 1812	L 1317
Häslér W.: Nürnberger Theater Almanach 1809	L 1316
Hysel, Franz Eduard: Das Theater in Nürnberg von 1612 bis 1862, nebst einem Anhang über das Theater in Fürth	L 1318 8 ⁰

Landeskirchliches Archiv Nürnberg:

Ehe- und Taufbücher, Sterberegister von St. Sebald und St. Lorenz.

L i t e r a t u r

- Bischoff, Johannes: „Die Herkunft des Schauspielers Anton Faller“ in: Der Familienforscher in Bayern, 1950;
- Buhl, Franz: „Der Niedergang der reichsstädtischen Finanzwirtschaft und die kaiserliche Subdelegationskommission, 1797—1806“ in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Band 26;
- Costenoble, Carl Ludwig: „Tagebücher“ in: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 19;
- Diebold, Bernhard: „Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts“ in: Theatergeschichtliche Forschungen, Band 25; (Hrsg.: Berthold Litzmann) 1913;
- Doerry, Hans: „Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts“, Berlin 1926, in: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 35;
- Eisenberg, Ludwig: „Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert“, Leipzig, 1903;
- Fischer, Karl: „Die Erstaufführung von Webers Freischütz in Nürnberg“ in: Nürnberger Schau, 1941; S. 216;
- Gebhard, Wilhelm: „Organisation der Reichsstadt Nürnberg in den letzten Jahrzehnten ihrer Selbständigkeit bis zu ihrer Einverleibung mit Bayern“, Diss. phil., Erlangen 1910;
- Gregor, Joseph: „Weltgeschichte des Theaters“, Zürich 1933;

- Hampe, Theodor: „Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806, Nürnberg, 1900;
- Hill, Wilhelm: „Die deutschen Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts“, Weimar, 1915;
- Kindermann, Heinz: „Theatergeschichte der Goethezeit“, Wien, 1948;
- Knudsen, Hans: „Goethes Welt des Theaters“, Berlin, 1949;
- Leist, Friedrich: „Geschichte des Theaters in Bamberg“, Berlin, 1862;
- Martersteig, Max: „Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert“, Leipzig, 1924;
- Meyer, Willy: „Ferdinand Esslair“, Diss. phil., München-Emmendingen, 1927;
- Mummenhoff, Ernst: „Altnürnberg in Krieg und Kriegsnot“ Band 3: Aus der Franzosenzeit, Nürnberg 1919;
- Neuberger, Heinz: „Die erste Nürnberger Theaterwochenschrift (Thalia)“, Nürnberg, 1920,
- Petersen, Julius: „Das deutsche Nationaltheater“, Leipzig und Berlin 1919;
- Rudloff-Hille, Gertrud: „Die Bayreuther Hofbühne im 17. und 18. Jahrhundert“ (Sonderdruck aus dem Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken, 1936);
- Schäfer, I.: „Das alte und das neue Stadttheater in Fürth“, Fürth, 1902;
- Schrötter, Georg: „Geschichte der Stadt Nürnberg“, Nürnberg, 1909;
- Weninger, Hermann: „Das alte Stadttheater in Nürnberg 1833—1905“, Diss. phil. München, Würzburg, 1932;
- Wittko, Paul: „Ferdinand Esslairs Nürnberger Bühnenjahre“ in: Nürnberger Kurier vom 10. 11. 1940;
- Witz, F. A.: „Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg von den frühesten Zeiten bis 1876“, Augsburg, 1886.

I. Theaterleben der Reichsstadt am Ende des 18. Jahrhunderts

Vor 1801 besaß Nürnberg weder ein eigenes stehendes Theater, noch eigens für diesen Zweck errichtete Gebäude. Die theatralischen Vorstellungen der durchreisenden Schauspielertruppen, Marionettentheater, Seiltänzer und dergleichen fanden in den zahlreichen Gasthöfen Nürnbergs, auf dem Marktplatz oder in Höfen (Heilsbronner Hof) statt, die mit Galerien umgeben waren und dadurch leichte Beschaulbarkeit der Spielenden boten. Ein solcher Schau- platz war auch das sogenannte *Fechthaus* oder *Tagkomödienhaus*, das 1628 als quadratischer, mit Galeriegebäuden umgebener Hof an das Wildbad auf der Insel Schütt angebaut worden war. Auf dem großen Hof konnte jeweils eine Bretterbühne errichtet werden. Die drei Galeriereihen mit dem übrigen Hofraum faßten 3 000 Personen. Das Fechthaus diente äußerst mannigfaltigen Zwecken, z. B. Fechtschulen, Ochsen- und Bärenhetzen, Auf- führungen von Komödien und sonstigen Lustbarkeiten. Solche Veranstal- tungen konnten allerdings nur im Sommer und bei Tage stattfinden. Seit 1668 wurde das Fechthaus seltener bespielt, bis es 1811 durch den Käufer des Wildbades, Alexander Baumann, abgerissen und in einen Garten verwandelt wurde.

1667 bewilligte der Rat die Einrichtung eines allein für theatralische Auf- führungen bestimmten Gebäudes, vor allem um ein Spiellokal für den Winter zu besitzen. Man dachte aber nicht im entferntesten daran, deswegen einen Neubau zu errichten, sondern ein alter, nicht mehr benützter Stadel für Schanzzeug, das sogenannte Materialhaus, wurde 1667/68 umgebaut und führte seitdem den hochtrabenden Namen *Opernhaus* oder *Nachtkomödien-*

haus (weil hier auch nachts, bei künstlicher Beleuchtung, gespielt werden konnte). Die Lage dieses Opernhauses läßt sich durch den Stadtprospekt Brauns 1608 und Hans Biens 1628 genau bestimmen; es ist der nördliche, kleinere der beiden Stadel (Kalthstadel und Materialhaus), deren Giebelseiten zum Lorenzerplatz schauen und an deren Seiten zwei Gäßchen entlang führen; neben dem Opernhaus das Todtengäßlein (heute durch die Stadtparkasse zugebaut, der auf die Königstraße führende Teil ist als Weikertgäßchen noch erhalten) und neben dem Kalthstadel der Lorenzer Schützengraben (heute die Theatergasse). Die Rückwand des Opernhauses bildete das Türlein am Todtengäßchen, ein kleiner Befestigungsturm der alten Stadtmauer am Lorenzergraben. Dieser Platz blieb zweieinhalb Jahrhunderte Nürnbergs Theaterzentrum. Auf ihm sollten noch zwei Theater errichtet werden.

Das Materialhaus war für die Einrichtung zum Opernhaus höchst ungeeignet, da es viel zu schmal, aber unverhältnismäßig lang war (Breite : Länge = 1 : 6), außerdem besaß es nur einen Ausgang — wegen der dauernden Feuergefahr ein untragbarer Zustand.

Der ellipsenförmige Zuschauerraum stieg nach rückwärts etwas an und war in seiner Mitte durch eine Balustrade in ein 1. und 2. Parterre quergeteilt. An beiden Seiten des 1. Parterres standen einander gegenüber 2 eiserne Öfen, die den ganzen Zuschauerraum heizen sollten. Im 1. Rang befanden sich neben der Bühne je 2, in der Mitte 4 Logen. Über letzteren erhob sich die Galerie, darüber das „Paradies“. Galerie und „Paradies“ besaßen nicht einmal einen Bretterboden, so daß der Sand und Unrat in die Logen fallen konnte. Einzig in den mit rotem Tuch ausgeschlagenen Logen scheinen Sitzgelegenheiten vorhanden gewesen zu sein, es waren 19 Sessel (davon drei „neue“ für die Loge des Herrn Subdelegaten) und 5 Bänke. Die Besucher der übrigen Platzkategorien konnten sich Sitzgelegenheiten selbst mitbringen, wie es in dieser Zeit allgemein üblich war.

Die Bühne besaß drei Versenkungen und einige Flugvorrichtungen. Wegen ihrer geringen Breite war sie schwer bespielbar und nur für kleine Stücke geeignet; die barocke, große Oper konnte sich auf ihr nicht entfalten. Wills „Geschichte der Nürnberger Schaubühne“ 1781 bezeichnet das Opernhaus als „viel zu klein und gering für die große und berühmte Stadt“. Trotzdem wurden dort seit 1762, als das Fechthaus anderen Bestimmungen zugeführt wurde, alle Schauspiele und Opern — „verstehet sich, kleine — denn zur eigentlichen, großen Oper ist es gar nicht tauglich“, wie Will ausdrücklich bemerkt — aufgeführt⁶⁾.

Seit dem Ende der Meistersingerbühne bestritten durchreisende Schauspielergesellschaften die theatralischen Vorstellungen in Nürnberg. Die bedeutendste dieser Truppen, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Nürnberg spielte, war die Gesellschaft des Direktors Moser 1776/77. Er brachte die gerade entstandenen Meisterwerke der deutschen Literatur zum erstenmal nach Nürnberg; sein Repertoire reichte von Shakespeares Hamlet,

⁶⁾ G. A. Will: Geschichte der Nürnberger Schaubühne, in: Magazin für das Vaterland, 1781.

Macbeth, Othello und dem klassischen Drama Corneilles bis zur Moderne Lessings (Miss Sarah Sampson, Minna von Barnhelm, Emilia Galotti), Goethes (Clavigo, erst vor 2 Jahren entstanden), und schloß auch das zeitgenössische Unterhaltungsstück, die Lustspiele Weisses, Stephanies, Großmanns, Bretznern nicht aus⁷⁾).

Im Januar, Februar und April 1778 spielte die „*Bernersche Gesellschaft junger deutscher Schauspieler*“ in Nürnberg. Ihr Spielplan bedeutete insofern einen Rückschritt gegenüber dem der Moserschen Gesellschaft, als aus ihm die junge deutsche Dichtung wieder völlig verschwand, die französische Oper dagegen fast absolut regierte, vor allem die bisher entstandenen Werke Gretry's (1742—1813). Aufführungen von Mozarts „Bastien und Bastienne“, Hillers „Jagd“ und Pergolesis „Serva Padrona“ waren vereinzelt und nur selten.

Der Spielplan der *Schikaneder'schen Gesellschaft*, die vom 1. Juli bis 27. September 1779 in Nürnberg spielte, erreichte wieder das Niveau der Moserschen Gesellschaft. Neben Shakespeares „King Lear“ und „Hamlet“ (der 2 Vorstellungen erreichte), wurden fast alle Stücke Lessings und Goethes, die bis 1779 entstanden waren, gespielt: Emilia Galotti, Minna von Barnhelm, Götz von Berlichingen, Clavigo. In der Oper regierte die Moderne uneingeschränkt: Die Werke des durch den Streit mit Gluck in Paris gerade aktuellen Piccini, die Melodramen Benda's/Brandes, besonders die für diese Gattung bedeutsame „Ariadne auf Naxos“, daneben auch Singspiele Weisse/Hillers.

Seit den Vorstellungen der Schikaneder'schen Gesellschaft sank das Niveau der folgenden Gesellschaften ständig und unaufhaltsam.

Hatten die Gesellschaft deutscher Schauspieler des *Karl Ludwig Christian Neuhaus* (17. 1. 1780 — 27. 1. 1780) und die des *Johann Böhm* (29. 6. 1780 bis 28. 9. 1780) noch Hamlet, Macbeth, Minna von Barnhelm, Clavigo und an Opern sogar ein jüngst entstandenes Frühwerk Mozarts, „La finta gardiniera“, und Glucks „Pilgrime von Mekka“, neben Werken Gretrys, Paesiellos, Piccinis aufgeführt, so bilden „Hamlet“, „Romeo und Julia“ und „Clavigo“ die einzigen aus der Masse billiger Unterhaltungsstücke hervorragenden Schauspiele des Repertoires der 1782 (10. 1. — 16. 5.) anwesenden Schauspielergesellschaft unter *Franz Joseph Rossner*, während sich im Spielplan der im gleichen Jahr wiedergekommenen *Bernerschen Gesellschaft* (14. 10. 1782 — 21. 11. 1782) kaum mehr etwas befindet, was Interesse erwecken könnte. Die Gesellschaft kurfürstlich pfälzbayerischer Schauspieler unter ihrem Prinzipal *Johann Appelt* (21. 8. 1783 — 30. 10. 1783) erwarb sich das Verdienst, zum erstenmal ein Schillersches Werk, „Die Räuber“, (Uraufführung 13. Januar 1782 in Mannheim) nach Nürnberg gebracht zu haben. Außer „Hamlet“ spielte er aber nichts Nennenswertes; wie bei allen Truppen, bestimmten auch bei ihm die „Zugstücke“, Komödien Bretznern, Stephanies, Sodens, den Hauptteil des Spielplans. Im Jahre 1784 spielten nur kurze Zeit die Schauspielergesellschaft *Franz Heinrich Bullas* aus Baden-Baden (28. 7. 1784 bis 12. 8. 1784), die ansbachisch-bayreuthischen Hofschauspieler unter *Ludwig Schmidt* (25. 8. 1784 — 17. 11. 1784) und die Gesellschaft des *Karl von*

⁷⁾ Theaterzettel der Stadtbibliothek.

Morocz aus Karlsbad (27. 12. 1784 — 3. 2. 1785). Bulla brachte außer Schillers „Räuber“ keine Klassiker, dafür zum erstenmal für Nürnberg ein Iffland'sches Stück: „Verbrechen aus Ehrsucht“. Ludwig Schmidts Hofschauspieler zeichneten sich durch die Erstaufführung von Schillers „Die Verschwörung des Fiesco“ noch vor der Aufführung in Mannheim und Mozarts „Entführung aus dem Serail“ (2 Jahre nach der Uraufführung) aus, außerdem spielten sie auch einige der graziösen Operchen Cimarosas und Paesiellos. Karl von Morocz dagegen hat sich außer einer Aufführung von Schillers „Kabale und Liebe“ (Erstaufführung am 15. April 1784 in Mannheim) nicht weiter um die Besserung des Nürnberger Theaters bemüht.

Während der 3/4jährigen Anwesenheit der Schauspielergesellschaft des *Andreas Schopf* (1. 5. 1787 — 19. 12. 1787) geschah nichts Bemerkenswertes, Spieß, Thörning, Soden, Kotzebue und vor allem der immer häufiger gespielte Iffland bestimmten den Spielplan. Die Braunschweigisch-italienische Operistengesellschaft unter *Guglielmi*, die 1788 (2. 1. — 13. 2.) in Nürnberg weilte, spielte nur italienische Opern und davon nicht die besten: Sacchini, Sarti, Paesiello. Die Gesellschaft des *Bartholomäus Constantini* führte im gleichen Jahr außer den gängigen Stücken (Brandes, Engel, Schröder) nur „Die Räuber“ und eine Oper Haydns auf.

Einen Lichtblick in diesem Dunkel bedeutete die fast ganzjährige Anwesenheit der Gesellschaft *Anton Fallers* (ca. 27. 4. 1789 — 6. 7. 1790). Er spielte wieder Lessing (Emilia Galotti), Goethe (Clavigo), Mozart (Entführung) und ließ zu Beaumarchais „Figaros Hochzeit“ wenigstens die Ouverture der gleichnamigen Mozart-Oper spielen. Auch Ditters von Dittersdorfs graziöses Rokoko-Singspiel „Doktor und Apotheker“, das jahrzehntelang nicht mehr vom Nürnberger Spielplan verschwinden sollte, erschien unter Fallers Prinzipalschaft erstmalig.

Auf ähnlicher Höhe bewegte sich auch das Repertoire der Schauspielergesellschaft *Friedrich Häuslers* (25. 4. 1790 — 1. 9. 1791); es enthält alle bisher entstandenen Werke Schillers (Don Carlos, Kabale und Liebe, Räuber, Verschwörung des Fiesco), Mozarts „Entführung“, Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“ und die beliebte Oper „Cosa rara“ des Padre Martini. Friedrich Häusler wollte auch die Uraufführung eines höchst aktuellen Stücks: „Die unglückliche Flucht Ludwig XVI. aus Paris“ in Nürnberg veranstalten; da das Stück aber noch nirgends gespielt worden war und höchst politische Vorgänge beinhaltete, verbot der Rat die Aufführung. *Franz Anton von Weber* hielt sich mit seiner Gesellschaft vom 8. 10. 1791 — 11. 9. 1792 in Nürnberg auf und genoß durch Fürsprache des Reichsgrafen von Soden verschiedene Vorteile in Nürnberg; er wurde Schutzverwandter⁸⁾ der Stadt und durfte außer theatralischen Vorstellungen auch Lektionen in der italienischen Sprache und im Gesang geben⁹⁾. Er bot den Nürnbergern zwei Opern Haydns, Mozarts „Entführung aus dem Serail“, die sogar dreimal gegeben werden mußte, und Singspiele Dittersdorfs und Paesiellos. Von den Klassikern spielte er nur

⁸⁾ Wilhelm Gebhard: „Organisation der Reichsstadt Nürnberg . . .“

⁹⁾ Ratsverlaß, 8. 10. 1791, Staatsarchiv.

„Hamlet“, „Clavigo“, „Kabale und Liebe“, dagegen aber eine Fülle von neuen Stücken Kotzebues: „Indianer in England“, „Papagoy“, „Jacobinerclub“ usw. Im März 1793 erhielt die *Wetzel und Müllersche Gesellschaft* die Spielerlaubnis in Nürnberg. Noch im selben Monat bewarben sich ihre Direktoren darum, ihre Gesellschaft als eine stehende Bühne betrachten und Reichsstadt-Nürnbergisches Nationaltheater nennen zu dürfen. Der Rat wies dieses Ansinnen aber gänzlich ab und verbot ausdrücklich, eigenmächtige bauliche Veränderungen im Opernhaus vorzunehmen¹⁰⁾.

Der Spielplan dieser Gesellschaft und der ihr nachfolgenden Müllerschen (3. 6. 1793 — 13. 1. 1794) enthielt vor allem Kotzebues und Ifflands Werke; bemerkenswert ist nur die Aufführung eines Schauspiels, das Tagesereignisse dramatisierte, „Ludwig Capet“ (über die Hinrichtung Ludwigs XVI.).

Von Januar bis April 1794 gab die Gesellschaft des *Wilhelm Reinberg* einige Vorstellungen hauptsächlich Ifflandscher Stücke; am 22. 3. 1794 erhielt *Wenzeslaus Mihule* die Spielerlaubnis in Nürnberg. Seine Gesellschaft blieb mit kurzen Unterbrechungen bis Anfang des Jahres 1797. Auch Mihule versuchte, in Nürnberg festen Fuß zu fassen, und wollte das Opernhaus auf eigene Kosten umbauen. Da aber der Rat eine sehr hohe Kautionsforderte, wahrscheinlich aber auch wegen der herrschenden Notzeit (am 28. 7. 1796 wurde das Theater „wegen der dermaligen traurigen Zeitläuften“ geschlossen), scheiterte der Plan¹¹⁾. Im Repertoire der Mihule'schen Gesellschaft lag der Schwerpunkt eindeutig auf der Oper. Während im Schauspiel außer der Masse der Unterhaltungsstücke nur „Hamlet“, „Räuber“, „Fiesko“, „Kabale und Liebe“ gegeben wurden, brachte die Oper einige Erstaufführungen für Nürnberg, die „Zauberflöte“ (14. 5. 1794), die im gleichen Jahr noch 8 Wiederholungen erreichte, „Cosi fan tutte“, „Oberon“ mit der Musik Wranitzky's, Cimarosas „Heimliche Ehe“, außerdem Mozarts „Entführung“, Bendas „Medea“, Dittersdorfs „Hieronymus Knicker“ und Martinis „Baum der Diana“ (die beiden letzten Werke hielten sich fast 30 Jahre lang ununterbrochen auf der Nürnberger Bühne).

Nach Wenzeslaus Mihule kamen als letzte Schauspielertruppen die *Graf Fugger'sche Gesellschaft* unter der Direktion Kindlers und Morellis (März 1797 — November 1798) und die Gesellschaft des *Louis Cella* (Oktober bis November 1798) nach Nürnberg; auch der Schauspieldirektor *Aloysius Fürchtegott von Hoffmann* aus Ansbach durfte im Dezember 1798 noch einige Vorstellungen geben, der Schauspieldirektor Karl Miedke dagegen wurde abgewiesen¹²⁾; denn inzwischen waren einheimische theatralische Kräfte erwacht, die den reisenden Schauspielergesellschaften ein Ende bereiteten.

Auch Cosmas Morelli hatte 1797 versucht, sich in Nürnberg fest niederzulassen und wollte auf der Hallerwiese ein Schauspielhaus auf eigene Kosten errichten, doch wie alle seine Vorgänger scheiterte auch er an der schroffen Abweisung des Rats¹³⁾.

¹⁰⁾ Ratsverlaß, 9. 3. 1793, Staatsarchiv.

¹¹⁾ Ratsverlaß, 9. 3. 1796, Staatsarchiv.

¹²⁾ Ratsverlaß, 13. 8. 1798, Staatsarchiv.

¹³⁾ Ratsverlaß, 24. 3. 1797, Staatsarchiv.

Der Spielplan der letzten Gesellschaften war ziemlich dürftig. Neben 2—3 Klassiker-Aufführungen (Hamlet, Clavigo, Kabale und Liebe) stand das Gros der Kotzebue und Iffland'schen Stücke. In der Oper verhielt es sich nicht viel besser, die klassizistische große Oper begann das Singspiel des ausgehenden Rokoko zu verdrängen, nur die „Zauberflöte“ schien sich wachsender Beliebtheit zu erfreuen. Das künstlerische Niveau der wandernden Schauspielergesellschaften war während der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts immer tiefer herabgesunken. Dafür gab es so schwerwiegende und mannigfaltige Gründe, daß es verwunderlich erscheint, wie überhaupt noch die Existenz dieser Gesellschaften, geschweige denn ein künstlerische Leistung möglich war.

Das Publikum der Schauspielergesellschaften bildeten im 18. Jahrhundert vor allem diejenigen Bevölkerungsteile, auf die kein Glanz der Hofbühne eines der vielen Duodezfürsten des Reiches fiel: vor allem die Reichsstädte, die ihrerseits selbst heruntergekommen und verarmt, dem nahen Ende entgegentrauerten. Hatten schon die künstlerisch und finanziell weit überlegenen Hoftheater den Wandertruppen die besten Kräfte entzogen, so versetzte ihnen die Entstehung der Nationaltheater (Mannheim, Hamburg) zu Ende des 18. Jahrhunderts den Todesstoß. Viele ehemalige Prinzipale suchten deshalb in den von ihnen bespielten Städten festen Fuß zu fassen oder wenigstens als Schauspieler an die finanziell gesicherter erscheinenden Nationaltheater zu kommen. In Nürnberg versuchten dies erstmalig 1793 die Direktoren der Schauspielergesellschaft Wetzels, Müller und Lorenz, in Nürnberg bleiben zu können; dies gelang ihnen aber ebenso wenig wie ihren Nachfolgern in dieser Bestrebung, Mihule 1796, Morelli 1797, Miedke 1798. Der Rat ging dabei wohl von der Überlegung aus, daß bei Scheitern der durch keinerlei Vermögensgrundlage gesicherten Unternehmung die ganze Gesellschaft dem Städtischen Almosenamt zur Last fallen würde, wenn ihr das Bürgerrecht einmal erteilt worden war.

In Nürnberg herrschten für die Wandertruppen ganz besonders ungünstige Verhältnisse. Gezwungen durch eine ungeheueren Schuldenlast, versuchte der Rat mit allen Mitteln aus den Schauspielergesellschaften, die durch hohe Reise- und Transportkosten und allen teureren, zum Theaterapparat das 18. Jahrhunderts notwendigen Aufwand überlastet waren, Geld zu schlagen. Dabei ging er ganz rigoros vor:

An der Theaterkasse saß ein Büchsenmeister des Kriegsamtes, dem die Erledigung aller Theater-Angelegenheiten oblag, und nahm das Geld ein. Während des letzten Aktes verschloß dieser den eingegangenen Betrag und versiegelte ihn mit dem Stadtsiegel und mit dem des Direktors der Truppe. Anderntags erst wurden im Beisein des Prinzipals die Siegel erbrochen, das Geld gezählt und alle Kosten davon bestritten. Vom Rest erhielt der Direktor $\frac{1}{3}$, $\frac{2}{3}$ wurden dem Aerario publico einverleibt¹⁴⁾. Den für jede Vorstellung abzugebenden Betrag bestimmte der Magistrat nach Willkür und Vermögen für jede Gesellschaft gesondert. Diese Summe setzte sich zusammen aus Abgaben für die Aufführung und Bezahlung des an der Kasse beschäftigten Personals des Kriegsamtes. Letzteres erhielt den festen Betrag von 7 Gulden

¹⁴⁾ Friedrich Mayer: „Chancen des Nürnberger Theaters . . .“ (1843).

für jede Vorstellung; die Abgabensumme für jede Vorstellung (ohne die 7 fl. des Kriegsamtspersonals) betrug 1787—91 12 fl., seit 1793 nurmehr 8 fl.¹⁵⁾; manchmal wurde auch verschiedenen Direktoren (Constantini, Weber) ein Großteil erlassen, um sie vor dem Bankerott zu bewahren, wenn das Haus — wie so oft — halbleer war. War aber Geld zu holen, so ließ der Rat nichts ungenützt: von der Graf Fuggerschen Truppe forderte er 1792 pro Vorstellung 24 Gulden!

Neben die finanziellen Belastungen trat die Beschränkung der Spieltage als fast ebenso große Beschwer für die Prinzipale der Schauspielergesellschaften. Prinzipiell durfte Freitag, Samstag und Sonntag, ebenso an allen Feiertagen, sowie von Aschermittwoch bis Dienstag nach Ostern nicht gespielt werden¹⁶⁾. An Versuchen, dieses Verbot zu durchbrechen, fehlte es nicht. Im allgemeinen scheiterten sie aber an der Hartnäckigkeit der Geistlichkeit; doch erreichte der besonders begünstigte Anton von Weber 1792, daß seine Gesellschaft — unter der Bedingung, „nur moralische Stücke“ aufzuführen, — während der Fastenzeit bis zum Sonntag Okuli spielen durfte¹⁷⁾. Unter der nämlichen Beschränkung gestattete der Rat meist auch, daß am Thomas- und Dreikönigstag gespielt werden konnte. Der Kampf um das Sonntagsspiel jedoch setzte sich bis zum Beginn des nächsten Jahrhunderts fort. Mihule versuchte 1795 mehrmals mit großer Zähigkeit, Aufführungen an Sonntagen durchsetzen zu können¹⁸⁾; Louis Cella und Aloysius Fürchtegott von Hoffmann wollten während der Fastenzeit spielen, doch beides gelang nicht¹⁹⁾. Theatralische Vorstellungen an Sonntagen wurden als die Andacht störende Lustbarkeiten empfunden und nicht geduldet.

Wie weit die theatralische Entwicklung Nürnbergs zurückgeblieben war, zeigt am besten die Einstellung zu den Schauspielern. Im ganzen übrigen Europa verkörpert die „Primadonna cantatrice“ ein Ideal des 18. Jahrhunderts; Friedrich der Große ließ das Bildnis der Schauspielerin Barberina über seinen Schreibtisch hängen, seine Schwester Wilhelmine portraitierte ihre Bayreuther Hofsänger eigenhändig — in Nürnberg jedoch durften Schauspieler und Schauspielerinnen nicht einmal in privaten Bürgerhäusern wohnen, sondern mußten meist teure Gaststätten aufsuchen, deren Rechnungen die Höhe ihrer Gagen oft weit überstiegen. Die Direktoren Wilhelm Reinberg und Karl von Morocz konnten 1794 nicht in Bürgerhäusern wohnen²⁰⁾; im Juni gleichen Jahres erhielt Wenzeslaus Mihule dagegen nur „für seine Person“ die Erlaubnis, sich eine Privatwohnung mieten zu dürfen. Erst 1798 erteilte der Rat die Erlaubnis, daß die Nürnberger Bürger Schauspieler in ihre Häuser aufnehmen dürfen²¹⁾. Ein besonders für die Theaterzensur bestimmtes Gremium hat es bis 1799 in Nürnberg nicht gegeben, diese Funktion übte der Magistrat aus. Die Aufführung eines umstrittenen Stücks oder eine Uraufführung war in

¹⁵⁾ S IV / R 12 / 4 / Nr. 2665 / Rep. 45 / Staatsarchiv.

¹⁶⁾ Siehe 14).

¹⁷⁾ Ratsverlaß 16. 2. 1792, Staatsarchiv.

¹⁸⁾ Ratsverlaß 10. 1. 1795, Staatsarchiv.

¹⁹⁾ Ratsverlaß 28. 11. 1798 und 15. 12. 1798, Staatsarchiv.

²⁰⁾ Ratsverlaß 12. 5. 1794 und 3. 6. 1794, Staatsarchiv.

²¹⁾ Ratsverlaß 27. 10. 1798, Staatsarchiv.

Nürnberg ganz unmöglich. „Die unglückliche Flucht Ludwigs XVI. aus Paris“ unter Friedrich Häusler 1791 oder „Der Mondkaiser“, ein politisch, satirisches Stück, das 1796 Mihule aufführen wollte, wurden vom Rat — meist ohne Angabe eines Grundes und selbst, nachdem es schon öffentlich angekündigt war —, untersagt ²²⁾.

Im Mai 1793 erschien in Nürnberg eine Druckschrift unter dem Titel: „Briefe über das Theater in Nürnberg und das deutsche Komödienwesen überhaupt. Ein Wort zu seiner Zeit geredt“ ²³⁾. Der anonyme Verfasser kritisiert darin das Nürnberger Publikum und die Unzulänglichkeit der reisenden Komödianten. Jenes will nur „Spectakelstücke“ sehen, — wird niemand erschossen, erstochen, geköpft, so bleibt das Theater leer —; können oft nicht drei Worte richtig declamieren, verlassen sich aufs Extemporieren, führen einen unmoralischen Lebenswandel und setzen sich meist aus verunglückten Dienstmädchen, Kaufmannslehrlingen, Studenten und Handwerksburschen zusammen.

Den Spielplan bestimmt der Direktor. Ist er ein Mann ohne Geschmack und Bildung, hat er vielleicht die Nähnaedel mit der Bühne vertauscht, so sieht man Stücke, die seinem Bilde ähnlich sind: „Der Schneider und sein Sohn“. Lebt er nur für seine Einnahmen, so gibts allabendlich „Spectakelstücke“: „Der Grand Profos“, „Der Herzog von Danzig“, „Carmelia Ronardo“ und wie die „miserabilia mundi“ weiter heißen. Ist er aber (nach seiner Einbildung) ein großer Schauspieler, so werden nur solche Stücke aufgeführt, worin er und Madame Directrice die Hauptrollen spielen. Das Opernhaus ist nicht besser als eine Scheune, die Bühne nicht größer als ein Schneidertisch. Lustig, darauf ein Kriegslager zu sehen! Die Schauspieler haben kaum Platz zum Gehen. Die Beleuchtung ist kärglich, das Publikum sitzt bei großer Hitze eng zusammengepfercht. Die Besucher der Galerie benehmen sich wie betrunkenen Bauern, manchmal gibt es auch Raufereien.

Nürnbergs Theaterverhältnisse waren reif für eine grundlegende Verbesserung! Bezeichnend für das 18. Jahrhundert ist es, daß eine Frau der einzige Mäzen des Nürnberger Theaters wurde: Die verwitwete Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth, Sophie Karoline Marie von Braunschweig-Wolfenbüttel (1737—1817), die zweite Gattin des Markgrafen Friedrich von Bayreuth (1735—1763), dessen erste Gattin, Wilhelmine, die Schwester Friedrichs des Großen, 1758 gestorben war. Als nach vierjähriger, kinderloser Ehe der Markgraf starb, zog sich seine damals 26jährige Witwe vom Hof in Bayreuth zurück und verbrachte ihr Leben meist auf ihrem Witwensitz in Erlangen. Ebenso wie ihre bedeutendere Schwester Anna Amalia von Weimar liebte sie, ein heiterer, aufgeschlossener Charakter, vor allem die Literatur, Musik und Theater. Sie besuchte oft die Vorstellungen der nahen Reichsstadt und brachte auch selbst ihre Virtuosen und italienischen Sänger mit. Durch sie erhielt das Nürnberger Theater die einzige Subvention, die es in den ersten Jahrzehnten seines Bestehens genoß. Der Zuschuß, den die Markgräfin der Nürnberger

²²⁾ Ratsverlaß 11. 7. 1791 und 23. 7. 1796, Staatsarchiv.

²³⁾ Nor 580/80/Stadtbibliothek, „Briefe über das Theater in Nürnberg . . .“ 1793.

Bühne — teils in barem Geld, teils in Schmuck — leistete, trug wesentlich zur Erhaltung der Nürnberger Bühne bei ²⁴⁾).

Außer den reisenden Komödianten bereicherten die *Marionettentheater* und die privaten Liebhaber Bühnen das Theaterleben Nürnbergs. Erstere erfreuten sich meist eines sehr großen Zulaufs, besonders der breiten Masse; ihre Vorführungen fanden in Gasthöfen oder auf dem Marktplatz statt. Der Rat bewilligte die Aufführungen der Puppenspieler höchst ungern; er befürchtete einesteils nachteilige Wirkungen auf die Moral seiner Untertanen, andererseits auch Unordnung und revolutionäre Umtriebe bei so großem Zusammenlauf des Pöbels. Zirkuskunststücke und dergleichen duldete er überhaupt nicht; der Seiltänzer Hermann Hersbach aus Köln wurde 1791 mit seinem Gesuch, „seine Kunststücke allhier producirien zu dürfen“, gänzlich abgewiesen ²⁵⁾. Anfang September 1799 fanden auf dem Marktplatz Aufführungen der Marionettentheater statt. Als der Rat erfuhr, daß dabei „vieler Unfug . . . bis in die späte Nacht . . . und Unsittlichkeiten“ getrieben würden, erteilte er den Puppenspielern einen strengen Verweis und beschränkte die Spieldauer bis 7 Uhr abends ²⁶⁾. Da dies nicht beachtet wurde, erging nach 5 Tagen (10. September) ein erneuter Erlaß in schärferem Ton, und als auch dieser nichts fruchtete, verbot der Rat am 13. 10. 1799 das Marionettenspiel und wies die Veranstalter aus der Stadt ²⁷⁾.

1790 kam das „Metamorphosentheater“ der Gebrüder Dennebecq nach Nürnberg und gab einige Vorstellungen im „Goldenen Adler“. Neben Harlekinaden und Zauberpossen wurde auch „Don Juan“ oder „Der steinerne Gast“, Schauspiel aus dem Italienischen, gespielt ²⁸⁾.

1796/97 brachte der „Mechanikus“ Geiselbrecht die beliebten chinesischen Schattenspiele nach Nürnberg. Seine Vorstellungen fanden in der „Herren-Trinkstube“ statt und bestanden aus einem Lust- oder Singspiel, einem Feuerwerk und einem Schattenspiel. Außer dem „Don Juan“ befand sich unter den Lustspielen auch Calderons „Komödie der Irrungen“ ²⁹⁾.

Ebenfalls auf der „Herren-Trinkstube“ spielte 1799 „Signor Ambrosio Sanquirico“ chinesische Schattenspiele ³⁰⁾. Seitdem blieben jahrzehntelang die Puppenspieler aus Nürnberg verbannt; denn die Besitzer des Nürnberger Theaterprivilegiums wachten sorgsam darüber, daß ihnen nirgends eine Konkurrenz entstehe.

Wesentlich bedeutender als die Marionettentheater und im Rang oft den reisenden Schauspielergesellschaften durchaus gleich waren die Nürnberger privaten *Liebhabertheater*. Sie bildeten sich innerhalb der einzelnen Stände und wurden meist von der Jugend ins Leben gerufen. Die Aufführungen des Patriziats und der oberen Bürgerklassen blieben streng exklusiv, diejenigen

²⁴⁾ Stadtarchiv, Musik, Nr. 1653; Stadtbibliothek, Markgrafenbüchlein (Bayreuth 1902).

²⁵⁾ Ratsverlaß 8. 10. 1791, Staatsarchiv.

²⁶⁾ Ratsverlaß 5. 9. 1799, Staatsarchiv.

²⁷⁾ Ratsverlaß 13. 9. 1799, Staatsarchiv.

²⁸⁾ Nor 1373/2⁰; Stadtbibliothek.

²⁹⁾ Nor 1371/2⁰; Stadtbibliothek.

³⁰⁾ Nor 1372/2⁰; Stadtbibliothek.

der Handwerker und mittleren Stände waren öffentlich und konnten von jedermann gegen geringes Entgelt besucht werden. In seiner „Geschichte der Nürnberger Schaubühne“ berichtet Will 1781 über die Liebhabertheater³¹⁾:

„Was ich zu allen Zeiten in Nürnberg finde, daß junge Leute und Kinder Schauspiele von allerley Art in Privatgesellschaften aufgeführt haben, das scheint jetzt wieder immer mehr Sitte zu werden. In den besten Häusern geschehen solche Vorstellungen und ich habe selbst in einem derselben das Weisse'sche Lustspiel „Der Geburtstag“ und das Pfeffelische Trauerspiel „Der Einsiedler“ mit Vergnügen aufführen sehen . . . Ja, in diesen Tagen wird von adelicher Jugend eine Operette öffentlich auf der Herren-Trinkstube aufgeführt . . . Auch an der Universität zu Altdorf mußten ohnehin von den Studierenden Komödien aufgeführt werden und der Professor der Oratorie hatte den pflichtgemäßen Auftrag, für das Stück zu sorgen, die Rollen auszuteilen und die ganze Handlung zu dirigieren. Wie klug waren nicht unsere Vorfahren!“

Das bedeutendste dieser Liebhabertheater war am Ende des 18. Jahrhunderts die „Gesellschaft der freundschaftlichen Privatbühne“. Sie bestand schon 1780 als Zimmertheater für Liebhaberaufführungen eines kleinen Kreises³²⁾. Da die Gesellschaft großes Interesse fand, gründeten ihre Mitglieder nach mancherlei Schwierigkeiten eine private, gesellschaftliche Bühne, deren Aufführungen in einem eigens dafür in einem Privathause errichteten Theatersaal stattfanden. Anfänglich bestritt die Gesellschaft die Kosten selbst, ab 1781 erhob sie Eintrittsgelder. Durch den großen Zuspruch, den die „Gesellschaft der freundschaftlichen Privatbühne“ fand, wurde bald der Theatersaal zu klein, deshalb baute die Gesellschaft in der „Herren-Trinkstube“ eine Bühne mit einem Zuschauerraum in Form eines Amphitheaters. Am 8. 4. 1781 fand die Eröffnung statt. Gespielt wurde am ersten Montag jeden Monats, wenn nötig, fand je eine Wiederholung des Stücks in jedem Monat statt. Der Abonnementspreis für das ganze Jahr (12 Vorstellungen) betrug einen Dukaten; die Vorstände wählte die Gesellschaft aus ihren Mitgliedern. Gedruckte Theaterzettel dieser Bühne sind von Februar 1782 bis August 1783 erhalten; den Spielplan bestimmten vorwiegend Lustspiele und Komödien (Bretzner: „Der Eheprokurator“), jedoch auch Goethes „Clavigo“ und Klingers „Zwillinge“ enthielt das Repertoire. Von der Aufführung des Trauerspiels „Diego und Leonore“ von Unzer im August 1782 ist ein Schattenriß erhalten.

Opern und Singspiele konnten weniger gegeben werden. Gretrys „Milchmädchen“ und „Der Barbier von Sevilla“ nach dem Französischen des Beaumarchais mit der Musik Benda's junior waren Ausnahmen. Ende 1783 scheinen die Vorstellungen der „Gesellschaft der freundschaftlichen Privatbühne“ aufgehört zu haben. Theaterzettel oder sonstige Aufführungsbelege aus den folgenden Jahren sind nicht vorhanden.

Ein weitaus längeres Leben hatte das Liebhabertheater, dessen Aufführungen in der „Goldenen Gans“ stattfanden. Träger dieses Theatervereins waren

³¹⁾ Will VII/418/80/Magazin für das Vaterland, Nürnberg, 1781, S. 220.

³²⁾ Hysel: Das Theater in Nürnberg, . . . Nürnberg, 1863.

vor allem Handwerker, die einen monatlichen Beitrag von 12 Kreuzern bezahlten; von diesen wurden alle Ausgaben bestritten³³⁾. Die wenigen erhaltenen Theaterzettel von Februar bis Juni 1804 sind handgeschrieben und enthalten meist Stücke Kotzebues. Aufführungen fanden 14tägig, jeweils an Dienstagen statt.

Das Theater in der „Goldenen Gans“, ein ähnliches — nicht näher bezeichnetes — in der Breiten Gasse und das später (2. Mai 1827) entstandene Apollo-Theater in Wöhrd waren die einzigen 1827 noch bestehenden Liebhaber Bühnen³⁴⁾.

In den Liebhabertheatern entwickelten sich zuerst die einheimischen theatralischen Kräfte Nürnbergs. Ihr Spielplan unterschied sich nicht von dem des Nationaltheaters, und das Publikum bevorzugte bei weitem die Aufführungen der Liebhabertheater.

Da gleichzeitig auch in Fürth private Bühnen entstanden, wurden die Liebhabertheater zu ernsthaften Konkurrenten des Nationaltheaters³⁵⁾. Daß dies auch so empfunden wurde, zeigen die zahlreichen Beschwerdebriefe der damaligen Direktorin Marianne von Trentinaglia, die endlich auch durchsetzte, daß die Aufführungen dieser Bühnen nur noch von den Mitgliedern besucht und keine Eintrittsgelder mehr erhoben werden durften³⁶⁾.

Die Einstellung der Obrigkeit — wie am Beispiel Fürth deutlich wird — war durchaus gegen die Liebhabertheater. Man befürchtete Sittenverderbnis, Verlust der Häuslichkeit, Vernachlässigung des Berufs und eine beim Handwerkerstand schädliche „Überbildung“ der Mitglieder³⁷⁾.

1840 wurden die theaterspielenden Gesellschaften ganz aufgehoben und nur die aus „gebildeten“ Ständen zusammengesetzten Gesellschaften „Museum“ und „Harmonie“ durften weiterhin bestehen³⁸⁾.

II. Aurnheimers Theatergründung (1798)

1. Aurnheimers Herkunft, Leben, Persönlichkeit

Die Gründung des ersten stehenden Theaters in Nürnberg — der reichsstädtisch nürnbergischen Nationalschaubühne — gelang nach vielen Mühen dem Nürnberger Gastwirt Georg Leonhard AURNHEIMER.

Der spätere Theater-Entrepreneur und Redoutenmeister wurde als zweites Kind des Simon Aurnheimer und seiner Ehefrau Barbara, geborene List, am 21. Mai 1767 in Nürnberg geboren³⁹⁾. Sein Vater, Simon Aurnheimer, geboren 1737 in Theilenhofen⁴⁰⁾, erwarb das Nürnberger Bürgerrecht und wurde

³³⁾ L 1316/dg/20/Germanisches Nationalmuseum, Theaterzettel.

³⁴⁾ Rep. C 9/II/14/3/N. 5/Stadtarchiv, Magistratsakten.

³⁵⁾ F 133/Tlt. XII/Nr. 35/Staatsarchiv, Akten der königl. bay. Regierung.

³⁶⁾ Rep. C 9/II/14/3/Nr. 5/Stadtarchiv, Magistratsakten.

³⁷⁾ Siehe 35).

³⁸⁾ Siehe 35).

³⁹⁾ Landeskirchliches Archiv, Taufbücher St. Sebald.

⁴⁰⁾ Landeskirchliches Archiv, Ehebücher St. Sebald.

Gastwirt „Zum silbernen Herz“ (in der Äußeren Laufergasse); seine Mutter Barbara Aurnheimer war die Tochter des Bauern Martin List und stammte aus Roßtal bei Nürnberg. Der Großvater, der ebenfalls Simon Aurnheimer hieß, war „Gerichtsschöpfe und Gottshauspfleger“ zu Theilenhofen im Ansbachischen ⁴¹⁾.

Trotzdem Georg Leonhard Aurnheimer aus einem sehr kinderreichen (10 Kinder) und nicht besonders vermögenden Elternhause kam, konnte er doch bereits 1787 den Gasthof „Zum goldenen Reichsadler“ I. Klasse in der Adlerstraße, einen der größten und schönsten Gasthöfe Nürnbergs, erwerben. Hierbei zeigte sich schon das außerordentliche organisatorische und kaufmännische Talent des zukünftigen Theater-Entrepreneurs.

Am 7. Juli 1788 heiratete er in Erlangen Rosina Maria Regina Plochmann, die Tochter des Gastwirts Johann Plochmann „Zum Braunschweigischen Hause“ in Erlangen ⁴²⁾. Der Ehe entstammten bis 1796 vier Töchter und zwei Söhne ⁴³⁾. Am 28. Oktober 1795 verkaufte Aurnheimer den Gasthof „Zum goldenen Reichsadler“ an seinen Bruder Johann, um eine Bierbrauerei betreiben zu können (die Ausübung zweier Gewerbe war nach reichstädtischem Handwerksrecht nicht erlaubt). Bis 1798 wird er in den Ratsverlässen als „Rotbierbräuer“ bezeichnet ⁴⁴⁾.

Was Georg Leonhard Aurnheimer dazu bewogen hat, den Gasthof abzugeben, ist leicht zu erschließen. Die französische Einquartierung 1796 erzwang von den Gastwirten die meist unbezahlte Verpflegung und Wohnung französischer Truppen und brachte durch monatelangen Verdienstaussfall die Wirte an den Rand des Ruins. Um dem zu entgehen, begann der wendige, geschäftstüchtige Aurnheimer ein anderes Gewerbe und überließ den Gasthof seinem Bruder Johann. Bald bestätigte sich die Richtigkeit seiner Handlungsweise; denn sein Bruder Johann ging 1798 an den Folgen der französischen Besatzung in Konkurs, und am 13. Juni 1798 konnte Georg Leonhard den Gasthof wieder zurückkaufen.

Einen Monat später, am 10. Juli 1798, reichte Aurnheimer sein erstes Memorial beim Rat ein, in dem er um Überlassung des Zeughauses zur Einrichtung eines Schauspielhauses ⁴⁵⁾ bat. Dieser Brief bildet den Beginn langwieriger Verhandlungen mit dem Rat, die endlich doch zum Ziele führen sollten und die Einrichtung des ersten stehenden Theaters in Nürnberg zur Folge hatten.

Im Juli 1802 wurde die Ehe Aurnheimers geschieden ⁴⁶⁾; die Ursache dafür ist nicht bekannt. Rosina Maria Regina Aurnheimer suchte sofort nach der Scheidung um Erlaubnis zur Wiederverheiratung nach ⁴⁷⁾ und noch im Dezember desselben Jahres ging sie eine zweite Ehe ein. Daß Aurnheimer nicht

⁴¹⁾ Siehe 40).

⁴²⁾ Landeskirchliches Archiv, Ehebücher St. Sebald.

⁴³⁾ Landeskirchliches Archiv, Taufbücher St. Lorenz.

⁴⁴⁾ Ratsverlaß 18. 9. 1795, Staatsarchiv.

Ratsverlaß 22. 9. 1795, Staatsarchiv.

⁴⁵⁾ Staatsarchiv, S IV/R 12/4/Nr. 2665/Rep. 45.

⁴⁶⁾ Ratsverlaß 9. 7. 1802, Staatsarchiv.

⁴⁷⁾ Ratsverlaß 7. 9. 1802, Staatsarchiv.

schuldlos an der Ehescheidung war, beweist die Tatsache, daß er den „Goldenen Reichsadler“ seiner geschiedenen Frau, beziehungsweise deren zweiten Gatten Friedrich Re(c)h, abtreten mußte⁴⁸⁾. Allerdings gelang es ihm, den Gasthof noch im November 1803 wieder zurückzukaufen.

Kurz nach Wiederverheiratung seiner ersten Frau heiratete auch Aurnheimer zum zweitenmal; im Februar 1803 erhielt er dazu die Erlaubnis vom Rat⁴⁹⁾. Seine zweite Gattin, Albertina Regina Eger, stammte aus einer sozial und wirtschaftlich tiefer stehenden Klasse; ihr Vater, Johann Eger, war Schutzverwandter und Ausläufer⁵⁰⁾. Der Ehe entstammten vier Kinder, zwei Söhne und zwei Töchter⁵¹⁾.

Schon nach den wenigen Jahren (1799—1803), während der Aurnheimer das Nürnberger Theater leitete, zeigte es sich, daß er sich hinsichtlich des finanziellen Ertrags verrechnet hatte. Das investierte Kapital verzinste sich nicht, die Einnahmen verringerten sich ständig, und fortwährender Ärger mit den Schauspielern — Aurnheimer war ja kein Theaterfachmann — war unvermeidbar. Deshalb versuchte Aurnheimer 1803 das Theater zu verpachten. Dies scheiterte vollständig, obwohl er dazu einen Schauspieler und Wandertruppen-Prinzipal, Gottlieb Daniel Quandt, der schon das Bamberger Theater geleitet hatte, verpflichtete⁵²⁾. Hier äußerten sich am deutlichsten die großen Qualitäten Aurnheimers, da ein anderer, Berufenerer vollständig versagte. Aurnheimer mußte also selbst wieder die Direktion übernehmen, bis er 1808 das Theaterprivileg endgültig an seinen bisherigen Regisseur Joseph Reuter verkaufen konnte⁵³⁾. Seitdem trat Aurnheimer nie mehr in irgendeiner Weise mit dem Theater in Beziehung. Der damals 41jährige änderte abermals seine Pläne.

1808 kaufte er das ehemalige Bancohaus in Fürth und wollte es zu einem Gasthof einrichten; doch 1809 wurde dieses bereits einer neuen Bestimmung (Sitz des Hauptzollamts) zugeführt. Nachdem auch dieses Unternehmen in Fürth offenbar mißglückt war, verließ Aurnheimer für ein paar Jahre Nürnberg und wohnte auf dem Lande in der Nähe Schwabachs. 1811 kehrte er nach Nürnberg zurück und wurde für den Rest seines Lebens wieder Gastwirt in Nürnberg; zuerst 1811—1818 bei der Gesellschaft „Museum“; danach, 1818, kaufte er den Gasthof „Zum Bitterholz“ I. Klasse, den er bis zu seinem Tode leitete.

Am 1. November 1829 starb der Nürnberger Theater-Entrepreneur und wurde am 4. November 1829 auf dem Friedhof St. Johannis begraben⁵⁴⁾.

Bezeichnend für den Charakter des „Entrepreneurs“ sind seine Wendigkeit, seine kaufmännischen und organisatorischen Fähigkeiten, aber auch seine Unstetigkeit, die er bis ins Alter an den Tag legte. Ohne diese Eigenschaften wäre es ihm kaum gelungen, bei fehlender Ausbildung und Vertraut-

⁴⁸⁾ Staatsarchiv, Verlässe der Herrn Älteren, Nr. 73/Rep. 62/S 5 2/6.

⁴⁹⁾ Ratsverlaß 4. 2. 1803, Staatsarchiv.

⁵⁰⁾ Landeskirchliches Archiv, Lorenzer Ehebücher.

⁵¹⁾ Landeskirchliches Archiv, Lorenzer Taufbücher.

⁵²⁾ Staatsarchiv, Rentamtsakten, S IV/R 12/2/Nr. 1742/Rep. 45.

⁵³⁾ Stadtarchiv, Akten der Polizeidirektion, Rep. C II/Nr. 990.

⁵⁴⁾ Landeskirchliches Archiv, Sterberegister.

heit mit dem Theaterwesen ein Theater gründen und ihm acht Jahre lang vorstehen zu können. Die künstlerische Leitung mußte er allerdings immer seinen Mitarbeitern überlassen, ein Umstand, der zu manchen Zwistigkeiten und Reibungen führte. Die Energie und Zähigkeit, mit der Aurnheimer sein Ziel verfolgte und endlich auch trotz den vielfachen Bedenkllichkeiten und Widerständen des Rats, der Wirte und mancher anderer Widersacher erreichte, die Diplomatie, mit der er die politischen Gegebenheiten der Reichsstadt ausnützte, den Rat gegen den Subdelegaten ausspielte und die Theatergründung zu einem Politicum erhob, verrät den scharfen Geist und die klare Erkenntnisfähigkeit dieses außergewöhnlichen Mannes. Freilich, so schnell er eine Idee begeistert aufgegriffen und verwirklicht hatte, so schnell konnte er sie auch wieder verwerfen. Nach 1808 interessierten Aurnheimer die Theaterangelegenheiten nicht mehr, die Theaterunternehmung, die er 1798 begonnen und 1808 beendet hatte, bedeutete nur eine der vielen Episoden seines Lebens.

2. Theatergründung

Am 10. Juli 1798, während die Graf Fuggersche Truppe unter der Direktion Kindlers in Nürnberg spielte, reichte Aurnheimer beim Rat ein „Memorial“ folgenden Inhalts ein:

„Schon längst hat eine beträchtliche Anzahl der angesehensten theils in hiesiger Stadt einheimischen, theils ihren Verhältnissen nach ein großer Theil in hiesiger Stadt sich aufhaltender Personen, welche sich von dem wichtigen Einfluß des gereinigten Theaters auf Sitten und Moralität aller Volksklassen, durchaus überzeugt fühlen, im hohen Grade den Wunsch gehöget, ein gutes Theater und zu diesem Ende ein größeres und bequemerer Schauspielhaus zur Zierde und Empfehlung in hiesiger Stadt zu haben, und nachdem hiezu kein besseres und schicklicheres Gebäude als das Zeughaus vorhanden wäre, so wagt es devotest Unterzeichneter anmit zu eröffnen, daß er diesen Wünschen gemäß, den Entschluß gefasset, ein solches Gebäude dazu einzurichten, wenn ihm das in die Pfannenschmiedtsgasse hinausgehende Wohnhauss, der daran stossende kleinere Theil des Zeughauses und hintere Höf nebst den Eingang am Steig, unentgeltlich überlassen werden würde. Da nun aber zu einer solchen Einrichtung ein ansehnliches Kapital von wenigstens 25 000 Gulden nöthig ist und gebraucht werden muß (welches Kapital jährlich eine Summe von 1000 Gulden an Interessen beträgt, ohne die Summe zu bemerken, welche das Gebäude zu erhalten erfordert), so glaubet devotest Unterzeichneter mit aller Billigkeit und besten Fug zu diesem Gebäude von einer hohen Obrigkeit das Privilegium sich erbitten zu dürfen, dass

1. Schauspiele, wie besonders auch an Sonntagen, wie ja in allen großen Städten von halb Europa üblich und vermuthlich, da hier das nicht weniger als Moralität befördert, Tanz und Spiele allgemein erlaubt ist, besonders keinen Anstand finden wird, wenn daran stets die besten und moralischen Stücke gegeben werden, zu geben dürfen.
2. daß ich in diesem Hause jährlich Redouten halten —
3. Fauxhalls nach meinem Belieben veranstalten darf.

4. Einschränkungen aller sich hier zu produciren gedenkenden Spectakels, jedoch nur insofern, daß solche angewiesen würden, mit dem Besitzer des Gebäudes Rücksprache zu nehmen, um ihme nicht schädlich zu seyn; und weil auch zu dieser Einrichtung vieles hoch benöthigt ist, so erbittet sich der devotest Unterzeichneter, dass ihm
5. aus den beiden löbl. Waldämtern 100 Bau-Stämm und 20 Sägebrett, so wie auch
6. jährl. 10 Määss Brennholz und 20 Määss Stöck angewiesen werden mögten. Um nun aber auch in Ansehung der Feuersgefahr dienliche Mittel anhanden zu haben, so ist es
7. nöthig, dass einige Wasserkufen, Wassereijmer und Wasserkunst dem Gebäude übergeben werden oder nahe dabey sich befinde, das Gebäude selbst aber in die Brand Assecuranz Cassa mit 50 000 Gulden aufgenommen würde. In solange nun und bis das neue Gebäude fertig und zu Stande gebracht wird,
8. das alte Theater verschlossen bleiben muss, von welchem ich aber, was mir zu meiner neuen Einrichtung tauglich wäre, sowohl an Dekoration, Holz mir erbitte.
Zu meinem Bau in betreff der Bauleute
9. aller Einschränkungen befreyet zu seyn und freyen Willen zu haben, solche zu nehmen wo ich will, und weil dieser Bau eine Menge Schutt verursacht, so würde es mir bei meinem grossen und schweren Unternehmen auch eine grosse Erleichterung seyn, wenn
10. der Schutt durch vorhandene leichte Mittel, ohne meine Kosten, hinweggeführt würde.

Zur Erhaltung der Ordnung und obrigkeitlicher nähern Aufsicht auf Sittlichkeit, Moralität und Auszeichnung, wünsche ich, dass zwei hochansehnliche Ratsglieder, welche mit diesem weit umfassenden Theile der schönen Wissenschaften ganz vertraut sind, zu eigenen Herrn Deputierten über das künftig hier bestehen sollende Theater erwählt und diesem meinem Unternehmen vorgesezet werden mögten. Dieser eigenen, nicht fremden strengen Prüfung und Censur würde ich jedes neue Stück und dessen Vorstellung, welche gegeben werden sollte, vorher unterwerfen, und nur ihre Einwilligung sollte bestimmen, was gegeben werden dürfte, sie hätten die Oberaufsicht über das Ganze und wären die hohe Instanz, an welche ich mich allein zu wenden hätte. Ihnen aber nur alleine und sonst niemand hielt ich mich verbunden, freyen Eintritt zu eröffnen, indem ich außer der nöthigen Militair-Wache und einen Stadtdiener sonst niemand zur Aufsicht nöthig habe. Dann mache ich mich nach allen Vorstehenden mir zugesicherten Punkten anheischig, auf 25 Jahre das von mir errichtete Gebäude in baulichem Stand zu erhalten, und jährlich für das darauf haftende Privilegium 300 Gulden abzugeben, nach Verlauf dieser 25 Jahre soll es aber dann wieder, gegen eine — mir mit 10 000 Gulden zu erstattende Zurückgabe alles dessen, was im Gebäude beweglich und mein Eigentum verbleibet, und mit dem Vorrecht, dieses Gebäude mit dem darauf haftenden Privilegio vor andern auf das neue in Pacht zu nehmen an die Stadt

fallen. Im Falle aber ich es nicht verpachten wolte, dass sowohl ich als meine Frau und Kinder immerhin eine freie Loge in dem Gebäude erhalten.

Überdiess erbittet sich devotest Unterzeichneter eine baldige und schleunige gnädige Resoluzion, um, wenn meine Vorschläge und guten Meinungen, welche für das Ganze von großem Nutzen wäre, vielen Freunden ihren Aufenthalt zu verlängern und eine größere Anzahl derselben, besonders zur Redoutenzeit, hieher zu ziehen Eingang finden würden, bey noch guter Jahreszeit mit dem Bau den Anfang machen zu können. Zur hohen Huld und Wohlgewogenheit sich ganz gehorsam emphiehlet
Georg Leonhard Aurnheimer.“⁵⁵⁾

Dieses Angebot Aurnheimers an den Rat, ein stehendes Theater in Nürnberg zu gründen, ist das erste, das nicht von einem Wandertruppenprinzipal, sondern von einem Nürnberger Bürger stammt, — von einem Bürger allerdings, der durch sein Gastwirtsgewerbe fast ständig mit durchreisenden Schauspiellern (die ja bis 1798 nicht in Bürgerhäusern logieren durften) bekannt wurde; denn daß die Anregungen Aurnheimers auf diesem Wege und durch reisende Schauspielertruppen erfolgt sind, steht außer Frage. Aurnheimer — in Theaterdingen vollkommen unkundig — bedurfte eines fachmännischen Beraters, der Schauspieldirektor eines finanziell gesicherten, tatkräftigen und unternehmungslustigen Nürnberger Bürgers. Aurnheimers späterer Regisseur und Mitarbeiter wurde Carl Miedke, ein Schauspieler, der während der Abfassung des „Memorials“ als Mitglied der Graf Fuggerschen Truppe in Nürnberg spielte und als Prinzipal einer eigenen Gesellschaft im Winter 1798/99 das Theater pachten wollte; dabei aber war er — auf Betreiben des Subdelegaten hin, der Aurnheimer unterstützte — nachträglich vom Magistrat am 13. und 17. August 1798 abgewiesen worden, nachdem er am 11. August schon eine Zusage erhalten hatte⁵⁶⁾. Miedkes und Aurnheimers Gesuche waren ungefähr gleichzeitig, ein Zusammenhang zwischen ihnen ist anzunehmen und Miedke demnach schon damals Berater Aurnheimers bei der Abfassung des „Memorials“.

Der darin entworfene Plan erscheint für die damaligen Verhältnisse Nürnbergs im großen und ganzen durchaus billig und realisierbar (wie er ja später auch im allgemeinen in dieser Form verwirklicht wurde).

Das Sonntagsspiel konnte auf keine großen Einwände mehr stoßen — selbst von der Geistlichkeit nicht —, nachdem sogar das Tanzen an Sonntagen erlaubt worden war.

Die zweite Forderung nach beliebiger Veranstaltung von Redouten und Vauxhalls ist deswegen auffallend, weil sie mit der Theatergründung nichts zu tun hat und eine Vorzugstellung Aurnheimers vor den anderen Wirten mit sich bringt. Für die Wirte bedeuteten nämlich die Redouten und Vauxhalls größte Verdienstmöglichkeiten; ihre Veranstaltung — meist während der Fasnachtszeit — mußte jedesmal vom Rat besonders erlaubt und dafür eine ziemlich hohe Abgabe (50 Gulden) bezahlt werden. Mit dem Privileg der alleinigen Veranstaltung von Redouten war eine bedeutende Vergrößerung

⁵⁵⁾ Staatsarchiv S IV R 12/4/Nr. 2665 Rep. 45.

⁵⁶⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß 11., 13./17. 8. 1798.

des Gastwirtsbetriebes und ein Vorrecht gegenüber den anderen Wirten verbunden. Ein Beweis, daß es Aurnheimer nicht allein um die Gründung eines Theaters zu tun war!

Aurnheimer forderte also das Theater- und Redoutenprivileg und das Zeughaus von der Stadt; die Einrichtung zu einem Schauspielhaus wollte er selbst übernehmen und jährlich 300 Gulden bezahlen. Nach 25 Jahren sollte das Haus mit allem Inventar gegen 10 000 Gulden der Stadt wieder zurückerstattet werden. Von der finanziellen Rentabilität her gesehen, die in diesen Jahren der einzige Gesichtspunkt der Reichsstadt sein mußte, war dies für die Stadt zwar kein Geschäft, um des ideellen Wertes aber immerhin annehmbar; denn die durchreisenden Truppen bezahlten durchschnittlich pro Jahr 440 Gulden für das Theaterprivileg⁵⁷⁾, also 140 Gulden mehr, als Aurnheimer bot. Die Verleihung des Redoutenprivilegiums an Aurnheimer schädigte außerdem die anderen Wirte und erniedrigte deren Umsatzsteuer; die kostenlose Überlassung des Zeughauses verhinderte dessen eventuellen günstigen Verkauf, und die Einrichtung mußte ja nach 25 Jahren mit 10 000 Gulden teuer erkaufte werden. Die Vorteile bestanden aus der Einrichtung eines Schauspielhauses, das die Stadt in absehbarer Zeit selbst nicht erbauen konnte, ihr jedoch nach 25 Jahren für weniger als die Hälfte der Einrichtungskosten gehören sollte, dem größeren Zustrom der Fremden und der damit verbundenen Wiederbelebung einer sterbenden Stadt.

Vermögen und Wille zur Theatergründung hatten sich gefunden, jetzt bedurfte es noch des entscheidenden Förderers und Protektors dieses Unternehmens. Kein geringer als der kaiserliche Subdelegat Philipp Ernst Gemming machte sich zum Verfechter dieser umstrittenen und in der Öffentlichkeit viel diskutierten Sache. Aurnheimer hatte schon vor Abfassung des „Memorials“ eine Unterredung mit ihm, denn gleichzeitig mit dem „Memorial“ Aurnheimers traf am 10. Juli 1798 auch ein Schreiben Gemmings beim Rat ein, das auf Aurnheimers Projekt bereits Bezug nahm, ihm grundsätzlich zustimmte, alle Punkte noch einmal erläuterte und ihm die Autorität des kaiserlichen Hofrats verlieh⁵⁸⁾. Der Staat — so schrieb er — sieht sich bei dem völligen Ruin der Staatskasse auf lange Jahre hinaus außer Stand, ein Schauspielhaus auf eigene Kosten zu erbauen. Da aber Schauspiele zum allgemeinen Bedürfnis geworden sind und den Zustrom der Fremden fördern, kann es nur angenehm sein, wenn ein Privatmann aus eigenen Mitteln ein Schauspielhaus erbauen will. Der Kaufpreis, den das Zeughaus einbringen könnte, geht zwar dem Staat verloren, doch würde dieser Verlust durch den Verkauf des alten Komödienhauses und den Umstand, daß das Zeughaus nach 25 Jahren dem Staat wieder zufallen sollte, wieder ausgeglichen werden können.

Den von Aurnheimer geforderten Aufführungen an Sonntagen stimmte der Subdelegat ebenfalls zu:

„so wäre freilich zu wünschen, dass an Sonntagen alle geräuschvollen Lustbarkeiten unterbleiben mögten — allein, da es nun mit der menschlichen

⁵⁷⁾ Staatsarchiv S IV R 12/4/Nr. 2665 Rep. 45.

⁵⁸⁾ Siehe 57).

Weichlichkeit einmahl so weit gekommen ist, dass die Leute an Sonntagen dem Tanz nachhängen und wenn sie in der Stadt dazu keine Gelegenheit finden, ihr Geld ins Ausland (! z. B. Wöhrd, Gostenhof waren preußisch) tragen — und dies die Ursache ist, warum in hiesigen und anderen Staaten Sonntags Tänze geduldet werden — diese aber weit kostspieliger und der Gesundheit sowohl, als der Moralität nachtheilig sind, so würde eine Kommödie — wenn von Censur wegen für die Sonntage die besten moralischen Stücke aufgeführt würden — mit dem Zwecke der Sabbathfeier weit vereinbarlicher sein als Tänze . . .“⁵⁹⁾.

Ebenso befürwortete Gemming die Veranstaltung von Redouten und Vauxhalls (wahrscheinlich in Unkenntnis der Nürnberger Verhältnisse) und die unwesentlicheren Punkte 8 (Schließung des alten Komödienhauses und Herausgabe des darin enthaltenen noch brauchbaren Materials), 7 (Aufstellung von Feuerlöschgeräten) und 10 (Abfahren des Bauschutts). Ob Punkt 9 (freie Wahl der Bauleute) zugestanden werden kann, bezweifelte Gemming, völlig aber lehnte er nur die Punkte 5 und 6 ab, in denen Brenn- und Bauholz vom Staatswald gefordert wird. Dies wäre bei der herrschenden Not verantwortungslos gewesen und hätte den Unwillen der Bevölkerung herausgefordert. Unterstellung unter die Polizei und Einführung einer Censur sind für ihn selbstverständlich. Zuletzt mahnte Gemming den Rat zu äußerster Eile bei der Erledigung dieser Angelegenheit.

Der Subdelegat handelte bei der Beurteilung des „Memorials“ völlig im Sinne seines Amtes als Finanzverwalter der Stadt. Der finanziell gesicherte Aurnheimer schien ihm Gewähr für pünktliche Bezahlung der Pacht zu bieten, und damit war eine neue Einnahmequelle für die Staatskasse erschlossen. Von diesen Erwägungen ausgehend, wird er auch Aurnheimer bei einer mündlichen Besprechung beraten und ermuntert haben, indem er ihm sein Wohlwollen und seine Unterstützung zusicherte.

Aurnheimers Gesuch traf am 10. Juli, begleitet von den zustimmenden Erläuterungen des Subdelegaten, beim Rat ein. Dieser äußerte sich vorerst überhaupt nicht, sondern schickte anderntags das Gesuch und das Schreiben Gemmings an alle einschlägigen Ämter mit der Aufforderung, sich zu dem Vorschlag zu äußern⁶⁰⁾. Die reichsstädtische Bürokratie des 18. Jahrhunderts arbeitete sehr langsam und stellte den Subdelegaten — wie auch Aurnheimer — auf eine harte Probe. Da verschiedene Berichte allzulange verzögert wurden, mußte der Rat am 4. August noch einmal zur Beschleunigung mahnen⁶¹⁾. Endlich, am 8. August, traf die besonders interessante Stellungnahme des Kirchen- und Vormundsamts ein⁶²⁾. Darin kam zum Ausdruck, daß, „wenn das Tanzen an Sonntagen trotz aller Einwände der Geistlichkeit von der Obrigkeit gestattet werde“, auch Schauspiele aufgeführt werden könnten, zumal „dadurch nicht wie beim Tanzen sündliche Begierde und Regung ihren Ursprung nehmen kann“. Diese zugestandene Duldung der Schauspiele an

⁵⁹⁾ Siehe 57).

⁶⁰⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß des 11. und 12. 7. 1798.

⁶¹⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß des 4. 8. 1798.

⁶²⁾ Staatsarchiv S II L 23/Nr. 5.

Sonntagen kann nicht über die grundsätzliche Feindseligkeit der reichsstädtischen Geistlichkeit gegen „Spectakels“ hinwegtäuschen: „Indessen sollte man glauben, daß in denen gegenwärtig äußerst traurig und kummervollen Zeiten die Einwohner Nürnbergs mehr Veranlassung finden sollten, zu traurigen Empfindungen gestimmt zu sein, als in dem Besuch der Schauspiele, Redouten und anderen dergleichen Lustbarkeiten ihre ersten Wünsche erreicht zu sehen“.

In diesem Schreiben des Kirchenamts sind die letzten Nachwirkungen eines Streits zu spüren, der sich vor 15 Jahren zwischen dem Rat und der Geistlichkeit abspielte und die gesamte Nürnberger Bevölkerung bewegte: des Streites um das Tanzen an Sonntagen.

Nachdem das Gesuch Aurnheimers seinen Amtsweg durchlaufen hatte, hätte der Rat seinen Beschluß darüber dem Subdelegaten vorlegen können; doch nichts dergleichen geschah.

Am 28. September — als wieder fast zwei Monate verstrichen waren —, äußerte sich das Ökonomie-Verbesserungs- und Rechnungs-Revisions-Kollegium als dritte gewichtige Macht neben dem Subdelegaten und dem Rat in der Theaterangelegenheit. In seinem Schreiben an den Subdelegaten⁶³⁾ rechnete es diesem die ganzen wirtschaftlichen Nachteile des Aurnheimerischen Unternehmens vor: Aurnheimer sei anscheinend hauptsächlich an einer Erweiterung seines Wirtschaftsbetriebs interessiert, was hätte sonst die Theaterunternehmung mit dem Redoutenprivilegium zu tun? Er schädige die anderen Wirte so, daß diese weniger Steuern zahlen; das Redoutenprivileg möge günstiger an den Meistbietenden verkauft werden; dieser könnte ja Aurnheimer werden, wenn ihm soviel daran gelegen sei; die 300 Gulden jährlicher Abgaben Aurnheimers seien zu gering, da die reisenden Schauspieler-Gesellschaften jährlich durchschnittlich 440 Gulden bezahlten.

Das Ökonomie-Verbesserungs- und Rechnungs-Revisions Kollegium durchschaute Aurnheimers Absichten ziemlich genau und bereitete seinen Plänen — solange es möglich war — die größten Schwierigkeiten. Da ihm vor allen Dingen die Verringerung der Ausgaben und Schulden des Staates oblag, konnte und durfte das Kollegium nur gegen die Theaterunternehmung sprechen.

Der Subdelegat, der ja aus gleichen Gründen, wegen der Übernahme der finanziellen Neuordnung — und damit der eigentlichen Macht — nach Nürnberg berufen worden war, geriet allmählich in den unverdienten Ruf, sich aus der Theatergründung eine persönliche Angelegenheit machen zu wollen und von der sachlichen Beurteilung der Dinge abzuweichen. Gestützt wurde diese Meinung hauptsächlich vom Rat, dessen Verhalten zum Subdelegaten allmählich nicht nur mißtrauische, sondern geradezu feindselige Formen annahm und der jetzt gegen alle Maßnahmen des Subdelegaten offen opponierte. Philipp Ernst Gemming blieben diese Vorgänge natürlich nicht verborgen, und er richtete am 10. Oktober deswegen ein Schreiben in schärferem Ton an den Rat, in dem er gegen dieses Gerücht und das Verhalten des Rats überhaupt

⁶³⁾ Staatsarchiv S IV R 12/4 Nr. 2665/Rep. 45.

energisch protestierte⁶⁴⁾. Gleichzeitig berichtete er den bisherigen Verlauf dieser Angelegenheit und den Einfluß, den er auf sie nahm:

Gleich in den ersten Tagen seiner Ankunft in Nürnberg (Dezember 1797) erschien ein gewisser Fränkel aus Fürth bei ihm, der mit einer Schauspielergesellschaft zusammen in Nürnberg ein neues Schauspielhaus errichten wollte und ihn dabei um Unterstützung bat. Als Fränkel aber wünschte, er möge diesen Plan dem Rat vortragen, lehnte er ab mit der Begründung, „Dass es ein comisches Aufsehen erregen würde, — während der Existenz eines so beträchtlichen Defizits ein neues Schauspielhaus errichten zu wollen“. Da aber Fränkel versicherte, die Gesellschaft würde die Kosten tragen, wollte er dazu beitragen, „was seine Pflichten erlaubten“. Dies geschah mehrmals mit dem gleichen Ergebnis. Zu diesem Zeitpunkt erfolgte Aurnheimers Gesuch, und der Subdelegat glaubte, dem Rat einen Gefallen zu erweisen, wenn er das Projekt Aurnheimers ihm unterbreitete. Gemming war dabei der Überzeugung, nur im Interesse des Publikums und des Staates zu handeln. Immerhin fiel ihm auf, daß der Rat — wie er unter der Hand erfuhr — plötzlich die Geistlichkeit wegen der Aufführungen von Schauspielen an Sonntagen befragte, nachdem er doch das Tanzen an Sonntagen gegen deren Willen durchgesetzt hatte. Außerdem — so beklagte sich der Subdelegat — ist das Verhalten bei dieser unbedeutenden Sache darüber aufschlußreich, warum wichtigere Gutachten so lange zurückbleiben und wie notwendig es also ist, den Geschäftsgang zu reduzieren.

Der Kaufmann Sigmund Carl Fränkel aus Fürth trat also schon vor Aurnheimer, ebenfalls von einer Schauspielergesellschaft angeregt — die ohne die Mittel und Autorität des alteingesessenen Bürgers nichts erreicht hätte — als Bewerber um die Erbauung eines Schauspielhauses auf, nahm aber anscheinend von diesem Plan wieder Abstand. Andere Kaufbeziehungen Fränkels zur Stadt Nürnberg sind im gleichen Jahr bezeugt⁶⁵⁾.

Da es auf dieses energische Schreiben Gemmings hin dem Rat nicht ratsam erschien, noch weitere Verzögerungsmanöver zu veranstalten, beraumte er eine Beratung der Theaterangelegenheit auf den 15. Oktober an⁶⁶⁾. Beschlossen wurde allerdings bei dieser Sitzung nichts, sie machte sich wahrscheinlich das Sammeln weiterer Argumente gegen das Aurnheimerische Projekt zur Aufgabe, denn noch am selben Tage erhielt der Subdelegat alle bis dahin entstandenen Akten und Gutachten zur Prüfung und Entscheidung vorgelegt⁶⁷⁾.

Außer den schwerwiegenden Entgegnungen des Ökonomie-Kollegiums waren noch zwei weitere, weniger wichtige „Memorials“ gegen den Plan Aurnheimers eingereicht worden: eines von den Wirten Nürnbergs, die sich durch Aurnheimers Forderung benachteiligt fühlten und ein „Monopol wirtschaftlicher Gerechtsame“ durch ihn befürchteten, und eines vom Kreis-Artillerie-Obristen Daumüller, der im Zeughaus wohnte und heftig gegen seine eventuelle Ausquartierung protestierte. Beide ließen Gemming unbe-

⁶⁴⁾ Siehe 63).

⁶⁵⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß des 15. 5. 1797 und 14. 5. 1798.

⁶⁶⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß des 12. 10. 1798.

⁶⁷⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß des 15. 10. 1798.

rührt. Er faßte am gleichen Tage (15. Oktober), an dem er von dem (negativen) Ergebnis der Ratsversammlung erfuhr, den Entschluß, Aurnheimers Projekt anzunehmen, und erläuterte alles Für und Wider in einem Brief an den Rat vom 15. Oktober noch einmal⁶⁸⁾.

Den Anspruch der Wirte entkräftete er damit, daß ja kein Recht bestand, nach welchem sie Redouten veranstalten dürfen, sondern daß der Rat die Erlaubnis dafür bisher immer jeweils gesondert erteilte. Außerdem führte er an: Das alte Opernhaus ist hinfällig, seine schadhafte Einrichtung bildet eine ständige Lebensgefahr für die Besucher. Der Staat ist weder in der Lage, das alte Opernhaus reparieren zu lassen (nach bauamtlicher Schätzung kostete dies ca. 1000 Gulden⁶⁹⁾), noch es zu unterhalten, geschweige denn ein neues Haus zu errichten. Schon durch Wegfall der Unterhaltungskosten — nach Verkauf des Opernhauses — fällt dem Staat schon ein jährlicher Profit von 200 Gulden zu. Nach 30 Jahren erhält der Staat das Schauspielhaus um die Hälfte der Einrichtungskosten, und Aurnheimer will jährlich für das Privilegium genau so viel zahlen, wie bisher von den reisenden Truppen eingenommen wurde. Aurnheimer erhält dafür den vorderen Teil des Zeughauses mit der Wohnung des Zeugmeisters Daumüller und das links in die Gasse gehende Nebengebäude auf 30 Jahre unentgeltlich überlassen und dazu das Theater- und Redoutenprivilegium.

Neu an dieser Bestimmung ist, daß Aurnheimer jetzt 30 Jahre lang das Privileg innehaben und dafür jetzt 440 Gulden statt der von ihm vorgeschlagenen 300 Gulden bezahlen soll. Die Summe der 440 Gulden errechnete sich als Durchschnittssumme des von 1781—1794 eingegangenen Betrags aus den Abgaben der reisenden Gesellschaften⁷⁰⁾. Außerdem muß Aurnheimer für jede Redoute — wie bisher — 50 Gulden bezahlen. Schon damals äußerte der Subdelegat Zweifel darüber, ob dieses neuere Übereinkommen für Aurnheimer überhaupt zu leisten ist, da ja sein Vermögen größtenteils von den Baukosten beansprucht wird, und er außer diesen eine jährliche Abgabe von rund 1000 fl. (mit Redoutenabgaben) zu zahlen hat.

Am 1. März 1799 soll der Vertrag in Kraft treten und Aurnheimer bis zur Fertigstellung des neuen Schauspielhauses einstweilen das alte überlassen werden. Dieses neuerliche Dekret enthält — im Sinne des Ökonomie-Kollegiums — einige Konzessionen zugunsten des Staates, doch das Positive für Aurnheimer daran ist, daß die Theatergründung nun feststeht und nur die Durchführung noch dem Rat verbleibt.

Diesen Beschluß Gemmings teilte der Rat am 17. November allen Ämtern und den Wirten mit⁷¹⁾ und verwies Aurnheimer wegen der endgültigen Errichtung des Kontraktes an das Ökonomie-Kollegium⁷²⁾.

Mit Hilfe der Autorität des Subdelegaten hatte Aurnheimer nun nach vieler Mühe sein erstes Ziel erreicht: der Theaterbau war beschlossen. Die

⁶⁸⁾ Staatsarchiv S IV R 12/4 Nr. 2665/Rep. 45.

⁶⁹⁾ Staatsarchiv S IV R 12/4 Nr. 2665/Rep. 45.

⁷⁰⁾ Siehe 69).

⁷¹⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß des 17. 11. 1798.

⁷²⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß des 24. 11. 1798.

Ausführung des Vertrags allerdings sollte noch auf unerwartete Schwierigkeiten stoßen, da der Hauptgegner der Theatergründung, das Ökonomie-Kollegium, mit dessen Abfassung betraut wurde.

Der Entschluß des Subdelegaten, das Gesuch Aurnheimers zu bewilligen, löste bei den Gegnern eine neue Welle des Protestes aus. Noch am 24. November 1798 schrieb das Losungsamt an den Rat: „Ob es nicht bey dem hiesigen delabirten Aerarialzustand besser wäre, dass, wenn ja alles verkauft seyn muss, das Zeughaus lieber verkauft und das Geld zu Bezahlung der Capital-schulden . . . angewendet, als dass ein kostbares Schauspiel- und Tanzhaus daraus gemacht . . . und vielen die Gelegenheit sich zu animieren, noch reizen-der gemacht — mancher andere Hausvatter aber wider seinen Willen unnöthiges Geld versplittern zu lassen . . . gezwungen würde“⁷³⁾. Die Ungerechtigkeit, einem alles zu geben, sei empörend! Die anderen gegen die Theaterunternehmung gerichteten Argumente waren meist an den Haaren herbeigezogen, zum Beispiel, die Bedenken, daß „die einziehenden Schauspieler zum Schaden des Getraid-Aufschlagamt consumtabilia oder zum Nachteil der Handwerker Manufacturen einschleichen sollten“ (!).

Fast alle der vielen unnütz gewordenen Ämter der Reichsstadt führten diesen kleinlichen Kampf um ihr Vorrecht gegenüber der Entscheidung eines Einzelnen mit Zähigkeit und Hartnäckigkeit; denn daß viele der oft lächerlich geringfügigen Gegenstände nur eine Kampfansage gegen die Maßnahmen des Subdelegaten waren, steht außer Zweifel. Gemming faßte sie auch so auf — und wehrte sich dagegen, wie es in den Formulierungen der Amtsbriefe immer wieder zum Ausdruck kommt: „Von anderen Umständen will man schweigen, weil diese doch nur als schikanöse Hindernisse ausgelegt würden“.

Eine neue Beschwerde der Wirte und des Obristen und Zeugmeisters Däumüller folgte⁷⁴⁾. Die entschiedenste Entgegnung mit gewichtigen Gründen kam aber am 10. Dezember von Seiten des Ökonomie-Kollegiums zu Gemming. Dieses Schreiben⁷⁵⁾ enthielt nämlich das Kaufangebot der Aurnheimer zu überlassenden Teile des Zeughauses durch einen „Privatmann aus Fürth“, Dr. Friedrich. Dieser Dr. Friedrich erbot sich, für 11 000 Gulden das Zeughaus zu kaufen, nichts an ihm zu verändern und es um den Kaufpreis wieder der Stadt zu überlassen, wann immer sie es wieder zurückhaben wolle. Dadurch würde also das Aerarium folgenden Betrag gewinnen:

11 000 Gulden	Kaufpreis Dr. Friedrichs;
13 200 Gulden	4 % Zinsen aus dieser Summe in 30 Jahren;
12 000 Gulden	Betrag, der Aurnheimer nach 30 Jahren als Ersatz der Einrichtungskosten zurückbezahlt werden müßte;
3 000 Gulden	Betrag der nach 30 Jahren anfallenden Reparaturkosten;
39 200 Gulden	würden also dem Staat entgehen, wenn Aurnheimer das Zeughaus erhalte.

⁷³⁾ Siehe 69).

⁷⁴⁾ Siehe 69).

⁷⁵⁾ Siehe 69).

Diesem Angebot ist zu entgegnen, daß die 12 000 Gulden, die — nach Annahme des Angebots von Dr. Friedrich — nach 30 Jahren nicht bezahlt werden müßten, in obige Summe nicht einzubeziehen sind, denn dafür erhält ja die Stadt ein Schauspielhaus, das wiederum eine Einnahmequelle eröffnet. Es bliebe noch eine Summe von 27 200 Gulden Gewinn für den Staat in 30 Jahren. Ein Theater hätte die Stadt dann allerdings nicht mehr, denn das alte Opernhaus war nach bauamtlichem Bericht nicht mehr benützbar. Folglich würden auch die Einnahmen aus dem Theaterprivileg, die jährlich 440 Gulden betrugen, wegfallen. Dieser Betrag — in 30 Jahren 13 200 Gulden — ist ebenfalls obiger Gewinnsumme (durch Dr. Friedrich) abzuziehen, die dann nur noch 14 000 Gulden beträgt.

Erstaunlich und merkwürdig bleibt, warum ein Privatmann aus Fürth in damaligen Notzeiten eine so hohe Summe von 11 000 Gulden ohne jede Verzinsung nur als Kapitalanlage für ein Objekt zahlen wollte, das für private Zwecke zu nichts tauglich erscheint, zumal er sich verpflichtete, nichts an dem Gebäude zu verändern. Der kleine Markt Fürth besaß erwiesenermaßen keine Bürger von solchem Vermögen, und das durch viele Besatzungen ausgesaugte Nürnberg ebenfalls nicht. War dieses Angebot vielleicht nur fingiert, um einen Druck auf Aurnheimer ausüben zu können?

Dieser erfuhr am 31. Dezember von den bisherigen Ergebnissen und ging auf die neuen Bedingungen (Pachterhöhung auf 440 Gulden, Verlängerung des Privilegs auf 30 Jahre) sofort ein ⁷⁶⁾. Die Verzögerung der Ausfertigung des Kontrakts schien ihm ungebührlich und verdächtig, er vermutete mit Recht dahinter neue Ränke gegen sein Projekt. Deshalb machte er dem Ökonomie-Kollegium neue Zugeständnisse: er wollte das Zeughaus nicht kostenlos, sondern gegen den Kaufpreis von 8000 Gulden übernehmen, dazu noch für das Redoutenprivileg jährlich 500 Gulden zahlen. Bei Annahme dieses Angebots hätten sich seine jährlichen Abgaben auf ca. 1000 Gulden (440 fl. für das Theater — 500 fl. für das Redoutenprivilegium) erhöht, dazu die Kaufsumme des Zeughauses, 8000 Gulden, und die Einrichtungskosten zu einem Schauspielhaus ca. 25 000 Gulden, ergibt eine Gesamtsumme von 34 000 Gulden, die Aurnheimer bar besessen haben müßte. Wie aber aus seiner späteren Vermögenslage hervorgeht, hätte er das unmöglich leisten können. Das Kaufangebot Dr. Friedrichs allerdings übertraf Aurnheimer jetzt, denn die 4 % Zinsen aus der Kaufsumme des Zeughauses von 8000 Gulden hätten in 30 Jahren 9 600 Gulden betragen, dazu die Kaufsumme selbst ergibt den Betrag von 17 600 Gulden, der den Dr. Friedrichs von 14 000 Gulden um 3 600 Gulden übersteigt. Der Subdelegat ordnete sofort eine Prüfung dieses neuen Angebots und einen Vergleich mit dem Dr. Friedrichs durch das Ökonomie-Kollegium an. Die Beschwerde der Wirte und des Obristen Daumüller wies er abermals zurück.

Das erbetene Gutachten des Ökonomie-Kollegiums ließ wieder geraume Zeit verstreichen. Als es endlich eintraf, enthielt es — wie gar nicht anders zu erwarten — ein für den Plan Aurnheimers niederschmetterndes Ergebnis:

⁷⁶⁾ Siehe 69).

Die Verwirklichung des Aurnheimers'schen Plans brächte dem Staat einen Verlust von 12 100 Gulden! Dieses Ergebnis beruht auf hypothetischen Annahmen und zum Teil falschen Berechnungen. Das Ökonomie-Kollegium wollte das Zeughaus als eine Warenniederlage vermieten, die jährlich vielleicht mehrere 1000 Gulden einbringen könnte, die Schauspielabgaben Aurnheimers berechnete das Kollegium mit 250 Gulden jährlich, dabei beliefen sie sich — nach dessen letztem Angebot — zusammen mit den Redoutenabgaben auf 940 Gulden jährlich. Wie später zum Ausdruck kommt, durchschaute Gemming diese offensichtlichen Täuschungen genau.

Aurnheimer blieben diese Vorgänge nicht verborgen, und da der Vertrag noch immer nicht ausgefertigt war, lebte er in einer ständigen Ungewißheit. Seine häufigen Bittgesuche um Beschleunigung der Angelegenheit zeigten keinen Erfolg. In einem Brief an Gemming ⁷⁷⁾ vom 29. Januar 1799 äußerte er, daß daran — nach dem Gerücht — die Wahl des *Zeughauses* zur Einrichtung als Schauspielhaus Schuld sein solle. Er erklärte sich deshalb bereit, „unter der ausdrücklichen Verwahrung der ihm erteilten Rechte und Privilegien“ auch das alte Opernhaus mit dem daran stoßenden Stadel unter den gleichen Bedingungen zu nehmen und dieses statt des Zeughauses zu einem Schauspielhaus einzurichten.

Diese neue Wendung Aurnheimers nahm den Gegnern allen Wind aus den Segeln und trieb die Theatergründung wesentlich voran. Für Aurnheimer bedeutete sie enorme Mehrkosten, da das alte Opernhaus in bedeutend schlechterem Zustand war als das Zeughaus. Das ihm zur Verfügung stehende Gelände umfaßte den Grund des alten Opernhauses und den vorderen Teil des daran stoßenden Kalkstadels neben dem Lorenzer Schützengraben. Diese Gebäude waren nach bauamtlichen Bericht ⁷⁸⁾ zum Um- und Neubau eines Schauspielhauses geeignet, wenn auch die Kalkhütte im hinteren Teil des Kalkstadels erhalten bleiben mußte; denn der „Engere Ausschuß“ wollte unbedingt den Kalk behalten, um in einigen Jahren einen höheren Preis dafür zu erzielen. Bis 1. März 1799 hätte der Kontrakt der Stadt mit Aurnheimer in Kraft treten sollen, doch konnte dieser Termin durch die Langsamkeit des Geschäftsganges und die absichtlichen Verzögerungen nicht eingehalten werden. Am 7. März fand die endgültige Beratung des Rats statt ⁷⁹⁾, und andern tags, am 8. März, wurde an Aurnheimer das alte Opernhaus mit seinem Inventar übergeben ⁸⁰⁾.

Das letzte Wort in der Theaterangelegenheit blieb dem Subdelegaten vorbehalten. Er richtete am 16. März 1799 ein Schreiben ⁸¹⁾ an den Rat und an das Ökonomie-Kollegium, dessen Schroffheit und Unverblümtheit alles vorhergehende übertraf: „Da man sich von den Bedenklichkeiten, welche das Revisions-Kollegium gegen die Überlassung des vordern Teils des Zeughauses an den Gastwirt Aurnheimer erhoben hat, nicht überzeugen konnte,

⁷⁷⁾ Siehe 69).

⁷⁸⁾ Siehe 69).

⁷⁹⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß des 7. 3. 1799.

⁸⁰⁾ Nürnberger Bauamtsakten, Staatsarchiv, Nr. 336/Rep. 21, S II.

⁸¹⁾ Siehe 69).

so wäre man entschlossen, die Sache *allerhöchsten Orts* zur unmittelbaren Bestimmung allerunterthänigst vorzulegen“; nachdem aber Aurnheimer zu den gleichen Bedingungen wie das Zeughaus auch das alte Opernhaus übernehmen will, so ist kein Grund vorhanden, was den „Finanzpunkt“ betrifft, das Gesuch abzulehnen. Da das Kriegsamt aufgehoben ist, soll der Magistrat eine Deputation zur Aufsicht und Zensur des Theaters einsetzen.

Dies geschah am 20. März 1799 durch den Rat⁸²⁾, der den Ratsherrn Heinrich Christoph Welser und den Ratskonsulenten Faulwetter zu Deputierten des Theaters ernannte. Am 21. März endlich konnte der Kontrakt ausfertigt und am 2. Mai unterzeichnet⁸³⁾ werden. Von Seiten der Stadt unterschrieb ihn der Ratsherr Christoph Carl Fürer von und zu Haimendorf, Aurnheimer setzte neben seinen Namen den neu erworbenen Titel „privilegierter Redoutenmeister und Entrepreneur des hiesigen Theaters“ (A). Der Vertrag des Rats mit Aurnheimer ließ das erste Nürnberger Theater entstehen, ein Theater, das sich — wenn auch mit ungeheuren Opfern — 30 Jahre lang selbst erhalten konnte und obendrein noch eine nicht unbeträchtliche Summe jährlich dem Staate bezahlen mußte.

Die Verbindung zweier verschiedener Aufgaben und Ziele, die Veranstaltung von Maskenbällen und die Aufführung von Schauspielen, ist das Entscheidende dieses Vertrags. Dabei sollte wohl der Überschuß aus dem Amüsierbetrieb, der viel häufiger besucht war, das Defizit des Musentempels decken. So sahen schon die Zeitgenossen diese doppelte Verleihung von Redouten- und Theaterprivileg: „Bei diesem Vertrag scheint der Nürnberger Magistrat ganz richtig von der Idee ausgegangen zu seyn, daß der allenfällsige Verlust an der Theater-Enterprise durch den Gewinn bey dem Redoutenhalten zu rembourssiren seyn möchte, und so beide Unternehmungen sich decken könnten“⁸⁴⁾.

Das Redoutenprivileg wurde — wie das Theaterprivileg — der Person Aurnheimers verliehen, also weder mit dem Besitz des Gasthofs „Zum goldenen Reichsadler“, noch mit dem Theaterprivileg verbunden. Dieser Umstand wurde später von größter Wichtigkeit, als Aurnheimer das Redoutenprivileg vom Theaterprivileg trennte, und jener Ausgleich nicht mehr stattfinden konnte.

Die Redouten selbst durfte Aurnheimer nicht — wie es bei den Hoftheatern bisher fast immer der Fall war — im Theater abhalten (wobei das Parterre ausgeräumt und als Tanzfläche verwendet wurde), sondern er konnte sie in seinem Hause veranstalten, das er durch Anbau eines eigenen Redoutensaales vergrößerte.

Was die finanziellen Aufwendungen Aurnheimers betrifft, so wurde in diesem endgültigen Vertrag von dem letzten Vorschlag Aurnheimers an das Ökonomie-Kollegium, für das Redoutenprivileg jährlich 500 Gulden und für die Überlassung des alten Opernhauses 8 000 Gulden zu bezahlen, wieder Abstand genommen. Es wäre für Aurnheimer undurchführbar gewesen. Seine

⁸²⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß des 20. 3. 1799.

⁸³⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß des 9. 3. 1799.

⁸⁴⁾ Stadtarchiv, Acta der Polizeidirection, Rep. C II/Nr. 990.

Abgaben setzten sich nunmehr zusammen aus 440 Gulden jährlich für das Theaterprivileg und den 50 fl. Abgabe für jede Redoute, die bisher auch schon zu bezahlen war. Dazu kam die Besoldung der Stadtdiener, die wegen der Feuersgefahr und Aufrechterhaltung der Ordnung anwesend sein mußten, und des Personals des Kriegsamts, dem bisher die Organisation der theatralischen Vorstellungen obgelegen hatte. Letzteres war eine Zumutung für Aurnheimer, da das Kriegsamt schon 1798 durch den Subdelegaten aufgehoben worden war. Aus diesem Grunde und wegen der Bezahlung der Stadtdiener sollte es später zu Streitigkeiten mit dem Rat kommen.

An dem Kampf um die Theatergründung hatte die Nürnberger Bevölkerung lebhaften Anteil genommen und das Für und Wider in der Öffentlichkeit diskutiert. Das 1799 gedruckte Schriftchen „Einige Gedanken über die Aurnheimerische Theaterunternehmung“ eines anonymen Verfassers läßt die Meinungen und Urteile des Publikums erkennen. Als die Theaterpläne Aurnheimers zuerst bekannt wurden — so heißt es darin —, urteilte man ungünstig darüber und zweifelte an ihrem Zustandekommen, da die entscheidenden Stellen dagegen sein mußten, wie sie auch einem großen Teil des Publikums unschicklich, gewinnsüchtig, sittenverderbend und in religiöser Hinsicht ärgerlich erschienen. Doch alle diese Vorwürfe seien zu entkräften, da Aurnheimer in Verbindung mit der Theaterzensur ein „gereinigtes Theater“ schaffen und ihm eine Würde verleihen will, die es zu keiner Zeit besaß. Das Sonntagsspiel schade der Religion nicht, im Gegenteil, das sittliche Gefühl, Klugheit und Menschenkenntnis würden durch „moralische“ Stücke geweckt. Außerdem habe man gelernt, zwischen Frömmigkeit und Aberglauben besser zu unterscheiden! Die Verleihung des Redoutenprivilegs und die finanziellen Seiten der Theatergründung werden ebenfalls noch einmal dargestellt und zugunsten Aurnheimers entschieden.

Der anonyme Verfasser, eine dem Subdelegaten zumindest nahestehende Persönlichkeit, benützte dessen Argumente gegen die Vorwürfe, die man Aurnheimer machte; die Herkunft dieser Anschauungen ist in der 1784 entstandenen Schrift Schillers „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“ zu suchen, in der diese Ideen von der „Gerichtsbarkeit der Bühne“ und ihrer Unterstützung und „Verstärkung für Religion und Gesetze“ ihre gültige Form fanden.

3. Theaterbau

Nach Unterzeichnung des Pachtkontrakts im Mai 1799 stand der Theatergründung nichts mehr im Wege, und Aurnheimer hätte mit dem Bau des neuen Hauses beginnen können. Statt dessen hatte dieser aber — wie im Vertrag vereinbart war — am 23. März 1799 im alten Opernhaus mit den Vorstellungen (Kotzebues „Die Verläumder“) angefangen⁸⁵⁾, die von jetzt an regelmäßig stattfanden. Wahrscheinlich mußten ihm erst die Theateraufführungen und Redouten das noch zum Bau nötige Geld einbringen. Selbst die im Pachtvertrag vereinbarten Verbindlichkeiten konnte er nicht erfüllen, und der

⁸⁵⁾ Stadtbibliothek, Amb. 3329/8⁰, NÜRNBERGER THALIA.

Rat war im August 1799 schon geneigt, deswegen Schritte gegen ihn zu unternehmen⁸⁶⁾. Gleichzeitige Verhandlungen Aurnheimers mit dem Rat wegen Überlassung des dem Opernhaus gegenüberliegenden Fränkischen Zeughauses zur Aufbewahrung seiner Baumaterialien schlugen fehl⁸⁷⁾. Im April 1800, über ein Jahr nach Errichtung des Kontrakts, machte Aurnheimer noch immer keinerlei Anstalten zum Bau des neuen Theaters, sondern richtete noch obendrein an den Rat die Bitte, die Abgaben aus den letzten Redouten zu erlassen, weil sie schlecht besucht gewesen seien⁸⁸⁾. Der Rat lehnte das Gesuch jedoch auf Betreiben der Rentkammer hin ab. Die Rentkammer, die aus dem Ökonomie-Kollegium hervorgegangen war und dessen Funktion übernommen hatte, benützte diese Gelegenheit, um gegen Aurnheimer Vorwürfe zu erheben, er habe nicht alle Punkte des Kontrakts erfüllt, da er nicht mit dem Bau beginne, obwohl die „Witterung jetzt günstig ist“. Aurnheimer, der bereits mit finanziellen Schwierigkeiten kämpfte, erwiderte darauf, daß der Mangel an Bauleuten groß sei und die Baumaterialien — im Interesse des Staates — billig eingekauft werden müßten (damit die Rückkaufsumme nicht höher steige als veranschlagt war); er versprach jedoch, nach Jahresfrist mit dem Bau zu beginnen⁸⁹⁾. Darauf ließ sich der Rat jedoch nicht ein und drängte Aurnheimer ständig und unter der Drohung, den Kontrakt wieder aufzuheben⁹⁰⁾, so daß Aurnheimer gezwungen war, schon im September mit dem Bau zu beginnen.

Am 17. September 1800 fand die letzte Vorstellung im alten Opernhaus statt (Babo: „Bürgerglück“), und anderntags wurde mit dem Abreißen begonnen.

Während der Erbauung des neuen Theaters in Nürnberg befand sich Aurnheimer mit seinem Ensemble auf einer Gastspielreise, denn einen Verdienstausschlag für sich und seine Schauspieler hätte er sich nicht leisten können. Er gastierte in Ansbach, Bayreuth und Coburg und mußte die Bauleitung anderen überlassen, obwohl seine Anwesenheit sicher erforderlich gewesen wäre⁹¹⁾. In der kurzen Zeit von 6 Monaten und unter ungünstigen Zeit- und Witterungsverhältnissen (Franzosenbesetzung im Winter 1800/1801) wurde das Schauspielhaus erbaut und am 6. April 1801 feierlich eröffnet.

Die Kürze der Erbauungszeit fiel allgemein auf; sie sollte sich durch die schon nach 30 Jahren eintretende Baufälligkeit rächen.

Die Lage des neuen Schauspielhauses ist auf dem Katasterplan von 1811⁹²⁾, sein Grundriß auf einer Handzeichnung um 1800⁹³⁾ zu sehen. Den Original-

⁸⁶⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß des 16. 8. 1799.

⁸⁷⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß des 27. 5. 1799.

Staatsarchiv Ratsverlaß des 26. 6. 1801.

Staatsarchiv Ratsverlaß des 14. 5. 1799.

Staatsarchiv Ratsverlaß des 29. 5. 1799.

Staatsarchiv S IV/R 12/4 Nr. 2665/Rep. 45.

⁸⁸⁾ Staatsarchiv, Rentkammerakten, S IV/R 12/2, Nr. 1741/Rep. 45.

⁸⁹⁾ Siehe 88).

⁹⁰⁾ Staatsarchiv Ratsverlaß 9. 6. 1800.

Staatsarchiv Ratsverlaß 24. 7. 1800.

Staatsarchiv Ratsverlaß 3. 8. 1800.

⁹¹⁾ Hysel: Das Theater in Nürnberg. Nürnberg 1863.

⁹²⁾ Stadtarchiv, Katasterplan 1811.

⁹³⁾ Stadtbibliothek, Nor H 992.

stich, der die Fassade des Hauses zeigte, besaß das „Bratwurstglöcklein“; er ging im letzten Krieg verloren. Reproduktionen davon sind in Hysels „Geschichte der Nürnberger Nationalschaubühne“ abgebildet, Ansichten des Innenraums ebenfalls bei Hysel und in zahlreichen Zeitschriften des beginnenden 19. Jahrhunderts zu finden. Über den Bauvorgang selbst sind keinerlei Zeugnisse erhalten, doch ist die Konstruktion des Baues an den Abbildungen zu erschließen.

Das Dachgeschoß der Fassade zeigt eine höchst eigentümliche Form: Es ist zu beiden Seiten abgeschrägt, jedoch nicht — wie zu erwarten —, um einen spitzen Giebel zu bilden, sondern die Schrägseiten sind durch einen geraden First verbunden. Es entsteht der Eindruck, daß der gerade First die Scheitelpunkte zweier spitzer Giebel miteinander verband und so diese merkwürdige Form entstanden ist. Die Bemerkung Hysels, daß das Gebäude „unter zwei Dächern stand“⁹⁴⁾, bestärkt diese Meinung. Der Neubau des Theaters war also doch nur ein Umbau, denn die Mauern und Dächer des Kalkstadels und des alten Opernhauses blieben erhalten, der Kalkstadel nahm den Zuschauer- und die Bühne auf, das alte Opernhaus — als Nebengebäude — die Eingänge zu den Logen, die Kasse, Garderoben usw. Die auf den Lorenzer Platz schauenden spitzen Giebel der beiden Gebäude wurden durch einen geraden First miteinander verbunden, um die Einheitlichkeit der Fassade und die Zusammengehörigkeit der beiden Gebäude herzustellen. Da der Kalkstadel und das alte Opernhaus ungefähr gleich hoch und vollkommen parallel gebaut waren, bestand die Möglichkeit eines solchen Verfahrens. Durch eine Beschreibung des Senators und Stadtbaumeisters von Welser sind die Maße des Theaters überliefert. Seine Länge betrug 129 Fuß, die Breite (mit dem Nebengebäude) 97 Fuß, die Höhe (Parterre bis Dachfirst) 44 Fuß; der Innenraum war 45 Fuß lang und 68 Fuß breit, das Nebengebäude, ehemals altes Opernhaus, 143 Fuß lang und 29 Fuß breit. Drei übereinanderliegende Fensterreihen (das oberste im Dachgeschoß) gliederten die den beiden Giebelseiten vorgeblendete Fassade. Sie besaß drei Eingänge, deren fehlende architektonische Ausgestaltung eine gemalte Säulenarchitektur ersetzen sollte. Über dem reicher geschmückten Hauptportal befand sich ein Fresco des Nürnberger Malers Hirschrot mit der Darstellung des Einzugs Gustav Wasas. Darüber, von zwei allegorischen Figuren begleitet, eine Tafel, die mit vergoldeten Buchstaben auf schwarzem Grund die Inschrift trug:

VERITATI VIRTUTI SAPIENTIAE
Musisque erexit hoc templum
artium aestimator optimum
suae patriae optans Aurnheimer 1801.

Zwei gemalte Säulen an den Ecken der Fassade mit korinthischen Kapitellen, Eierstab und Konsolenfries am Dachgeschoß und 5 „Seufzer“-Urnen auf dem Dachfirst bildeten die einzigen Verzierungen dieses verhältnismäßig einfachen Gebäudes.

⁹⁴⁾ Siehe 91).

Der ebenso einfache, aber viel harmonischere Innenraum bestand aus dem Parterre, das durch eine Balustrade in 1. und 2. Parterre unterteilt und von einer Logenreihe umgeben war, über der sich die zwei Ränge mit Logen erhoben. Zur Dekoration genügte eine einzige Zopf-Girlande an der Vorderseite jeder Loge und die gemalten Statuen der Schauspiel- und Dichtkunst am Proszenium. Ein gläserner Kronleuchter und zwei kleinere Leuchter an der Mittelloge erhellten den Zuschauerraum. Die Bühnenöffnung zierte ebenfalls ein Girlandenband mit spielenden Putten; in der Mitte befand sich eine zweite Inschrift, die das Programm des Theaters enthielt:

„Siehe hier im Kleinen alle Sitten der großen Welt,
weine, lache und gehe gebessert von dannen!“

Die einfache, klare Gliederung des Innenraums mit überwiegend geometrischen Formen, der Verzicht auf Repräsentation, die sparsame, aber vornehme Dekoration ließen ein anmutiges intimes Theater entstehen, das stilistisch zwar ein Nachzügler des vor 30 Jahren (Gabrielle's Theater in Versailles modernen Zopfstils war, das sich aber dem Wesen und den Gegebenheiten der alten Reichsstadt vollkommen anpaßte.

Die Zeitgenossen beurteilen das Theater sehr unterschiedlich, ein anonymes Reisender beschreibt es als „zwar klein, aber ganz neu und sehr niedlich und zweckmäßig gebaut“⁹⁵⁾, Hysel, 25 Jahre später, vergleicht es mit einem Aufbewahrungsort für Feuerlöschgeräte, da es mit diesen überall behängt sei; der Innenraum dagegen erhielt den ungeteilten Beifall aller Besucher.

Die Einrichtung des Theaters war nach zeitgenössischen Berichten äußerst zweckmäßig⁹⁶⁾. Die Bühne besaß eine Tiefe von 7 (nach Einrichtung der neuen Maschinerie 1804 von nur mehr 5) Kulissen und 5 Versenkungen. Auf dem Dachboden über der Bühne befand sich eine große Malerwerkstatt und die Maschinerie des Theaters, alle übrigen Räume enthielt das Nebengebäude (ehemals altes Opernhaus); in ihm waren außer den Eingängen zu den Logen, dem Parterre und der Galerie die Kasse, eine kleine Konditorei, 2 kleinere Garderoben und eine kleine Wohnung für den Theaterdiener untergebracht; der 1. Stock, eine Wohnung mit 2 Zimmern, Küche und Kammer, und der große Dachboden waren zur Hauptgarderobe eingerichtet.

Außer dem Haupt- und Zwischenvorhang besaß das Theater 9 Dekorationen, mit denen man in allen Stücken, Oper und Schauspiel auskam⁹⁷⁾:

Straße mit Prospekt
Wald mit Prospekt
Garten mit Prospekt
Bauernstube mit Prospekt
Gefängnis mit Prospekt
Grünes Zimmer mit Prospekt
Gelbes Zimmer mit Prospekt
Braunes Zimmer mit Prospekt
Altdeutscher Saal.

⁹⁵⁾ Stadtbibliothek Nor H 298, „Mode, Societät und Theater in Nürnberg“, 5. 7. 1801.

⁹⁶⁾ Siehe 91).

⁹⁷⁾ Stadtbibliothek, Nor 217/2^o, Verzeichnis der zum Theater gehörigen Gegenstände, 30. 3. 1802.

Die „Bauernstube“ und das „Gefängnis“ sind in Abbildungen erhalten ⁹⁸⁾. Sie weichen in keiner Weise von dem damals üblichen malerischen Dekorationsstil ab, mit der Einschränkung, daß der Zug zum Kleinen, Niedlichen schon durch die Enge der Bühne besonders augenfällig wird. Eine Musikalien- und Textbuch-Bibliothek, Garderobe und Requisiten sowie Feuerlöschgeräte und Wasserfässer vervollständigten die sparsame, aber zweckmäßige und den geringen Mitteln entsprechende Einrichtung.

Im September 1804 reichte Aurnheimer beim Bauamt einen Plan ein, nach welchem neue Maschinen zur schnelleren Verwandlung der Szenen bei geringerer Beteiligung von Arbeitskräften eingebaut werden sollten. Das Bauamt überzeugte sich zwar von der Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit einer solchen Anlage ⁹⁹⁾, jedoch die Rentkammer (die vom Subdelegaten geschaffene Finanzverwaltung) zögerte anfänglich mit der Zustimmung, da sich die Einrichtungskosten auf 1000 Gulden beliefen, eine Summe, die nach Ablauf des Kontrakts nebst der Hälfte der Erbauungskosten Aurnheimer wieder rückvergütet werden mußte. Als die Rentkammer schließlich doch Aurnheimers Vorhaben bewilligte, beschloß sie zugleich, daß Aurnheimer nach Beendigung dieser letzten Bauarbeiten die Richtigkeit der Rechnungen beim Stadtgericht beschwören und daraufhin erst — nach Ablauf der 30 Jahre — die Hälfte der Erbauungskosten und die 1000 Gulden Einrichtungskosten der Maschinen zurückerhalten solle ¹⁰⁰⁾.

Die Einrichtung der Maschinen selbst bestand hauptsächlich aus Einlegung verschiedener Wellen und Übersetzungen, wodurch alle Kulissen, Gardinen und Soffitten gleichzeitig und schnell verändert werden konnten; dazu brauchte Aurnheimer 3 Personen, während sonst, bei noch dazu langsamerer Verwandlung, 18 Personen beschäftigt waren. Der Einbau der Maschinen dauerte 6 Monate und wurde von einem „sehr geschickten Maschinenmeister, welcher schon mehrere Theater ganz neu erbaut“ hatte, vorgenommen.

Als die Beamten des Bauamts wegen der Einrichtung der neuen Maschinen das Theater besichtigten, bemerkten sie bei dieser Gelegenheit, daß die Dekorationen wegen des großen Platzmangels oberhalb und unterhalb der Bühne aufbewahrt werden mußten. Dies bedeutete aber eine Vergrößerung der sowieso schon bestehenden und äußerst gefürchteten Feuergefahr. Um ihr zu begegnen, sollte Aurnheimer der Lorenzer Schützengraben überlassen werden, damit er dort einen Schupfen errichten und in ihm die Dekorationen aufbewahren könnte. Der Lorenzer Schützengraben (Theatergasse), zur ehemaligen Befestigung der Stadt gehörig, verlief neben dem Schauspielhaus und war seit 400 Jahren der Schützengesellschaft überlassen worden, die dort eine Kegelbahn erbaut hatte. Die Schützengesellschaft wehrte sich mit allen Mitteln gegen die Verdrängung aus ihren Rechten, doch die langen Petitionen und Untersuchungen ¹⁰¹⁾ führten zu keinem anderen Ergebnis; die Schützengesellschaft mußte den Lorenzer Graben räumen und erhielt dafür einen Teil des

⁹⁸⁾ „Bauernstube“ und „Kerker“, Verlag Campe, Nürnberg, Norica-Sammlung, Stadtbibliothek.

⁹⁹⁾ Staatsarchiv, Nürnberger Bauamtsakten Nr. 336, Rep. 21/S II.

¹⁰⁰⁾ Siehe 99).

¹⁰¹⁾ Staatsarchiv, S IV/R 12/3, Nr. 2088, Rentkammerakten Rep. 45 a.

Stadtzwingers zur Verfügung gestellt. Aurnheimer ging bei dieser Auseinandersetzung mit der Schützengesellschaft rigoroser denn je vor, da er der städtischen Unterstützung sicher war. Er verhandelte nicht nur äußerst schroff und beleidigend, sondern half sich selbst, lange bevor noch eine Entscheidung getroffen war, indem er die Schießscheibenstätte und die Kegelbahn zerstören ließ. Die ganze Angelegenheit wurde — wie üblich — verschleppt und erst nach 3 Jahren (!), im Juli 1807, zugunsten Aurnheimers entschieden. Der hatte indessen bereits de facto seit 1804 den Lorenzer Schützengraben zu einem Besitz des Theaters gemacht, das damit seine letzte Erweiterung erfuhr.

Wie oben schon erwähnt, lebte der Rat der Stadt in ständiger berechtigter Angst vor der Feuersgefahr, die sich in der engen mittelalterlichen Stadt verheerend auswirken konnte und durch das Theater (offene Bühnenbeleuchtung) besonders begünstigt wurde. Das Bauamt ergriff daher vielerlei Vorsichtsmaßregeln, es stellte eine Feuerwache auf, die bei jeder Vorstellung anwesend sein und von Aurnheimer bezahlt werden mußte; außerdem sollten Wassereimer, Eimer und Feuerlöschgeräte ständig zur Verfügung stehen. Dies bewirkte, daß das Theater bald den Eindruck erweckte, es sei zur Aufbewahrung von Feuerlöschgeräten bestimmt, da seine Seitenwände ringsum mit Feuerhacken und Wassereimern behängt waren ¹⁰²).

Als 1806 durch das königlich bayerische Landeskommissariat die Abgaben des Theaters aufgehoben wurden, entstand zwischen Aurnheimer und dem Bauamt ein Streit, wer die Feuerwache bezahlen solle und ob sie vom Bauamt oder von Aurnheimer selbst aufgestellt werden könne ¹⁰³). Die Polizeidirektion entschied zugunsten Aurnheimers, der von jetzt ab die Feuerwächter selbst bestimmen durfte ¹⁰⁴).

Neben diesen Vorsichtsmaßregeln war das Theater auch bei der städtischen Brandversicherung mit 40 000 Gulden aufgenommen. Diese Summe erschien Aurnheimer aber zu gering, deshalb ließ er das Theater noch zusätzlich bei der Phönix-Assecuranz in Hamburg versichern ¹⁰⁵). 1806 wurde die städtische Versicherungssumme erhöht, nachdem das Gebäude mit allem Inhalt vom Bauamt für 75 000 fl. geschätzt worden war ¹⁰⁶).

4. Finanzierung

Als eine höchst erstaunliche und für unsere Zeit kaum glaubliche Erscheinung zeigt sich die Finanzierung des Nürnberger Nationaltheaters. Dieses Theater mußte nicht nur sich selbst erhalten — es bezog nie eine öffentliche Subvention —, sondern noch jährliche Abgaben von nicht geringen Beträgen an die Stadtkasse bezahlen. Daß bei solchen Voraussetzungen der Theaterbetrieb nur unter größten Aufopferungen und Einschränkungen erhalten werden konnte, ist selbstverständlich. Die Finanzierung bildete daher das Kern-

¹⁰²) Siehe 91).

¹⁰³) Staatsarchiv, Nürnberger Bauamtsakten 336, Rep. 21 S II.

¹⁰⁴) Siehe 103).

¹⁰⁵) Stadtarchiv, Acta der Polizeidirektion, Rep. C II, XI/4, Nr. 990.

¹⁰⁶) Siehe 105).

problem der Theaterdirektoren, eine bleibende Lösung ist keinem von ihnen gelungen.

Der wirtschaftlich denkende, kluge Geschäftsmann Aurnheimer verstand es noch am besten, durch äußerste Sparsamkeit und Ausnutzung aller sich bietenden Gelegenheiten Geld zu verdienen, im täglichen Existenzkampf zu siegen.

Zusammen mit dem Theaterprivilegium hatte der Rat 1799 das alleinige Recht, Redouten zu halten, an Aurnheimer verliehen. Dies geschah — wie aus späteren Berichten hervorgeht ¹⁰⁷⁾ — in der Absicht, Aurnheimers anzunehmenden finanziellen Verlust bei der Theaterleitung durch einen Einnahmeüberschuß aus den Redouten auszugleichen. Obwohl für jede Redoute eine Abgabe von 50 Gulden festgesetzt war, bildeten diese beliebten Volksbelustigungen die größte Verdienstmöglichkeit der Wirte. Aurnheimer, der, wie jeder andere Wirt auch, schon vor der Theatergründung Redouten veranstaltet hatte, versuchte schon damals mit wechselndem Erfolg, einen Abgabenerlaß der 50 Gulden zu erwirken ¹⁰⁸⁾; jetzt, da die Redouten einen großen Teil der Unkosten des Theaters bestreiten mußten, überhäufte er den Rat ständig mit solchen Bitten. Auf sein diesbezügliches Gesuch vom März 1800 ¹⁰⁹⁾ antwortete der Rat bedauernd, aber ablehnend, zumal sich Aurnheimer darin verstiegen hatte, in anklägerischem Ton dem Rat die Schuld an dem schlechten Besuch dieser Redouten zuzuschieben, da dieser das Pharo- und Hazardspiel verboten hatte. Hazardspiele waren im 18. Jahrhundert äußerst beliebte Glücksspiele, die der Rat jedoch schon 1784 ¹¹⁰⁾ wegen ihres wirtschaftlich und sittlich verderblichen Einflusses verboten hatte. Aurnheimer duldete insgeheim die Hazardspiele wegen ihrer großen Anziehungskraft immer wieder und mußte sich deswegen öfters vor dem Rat verantworten.

Nach einigen Jahren geriet Aurnheimer bei aller Sparsamkeit und Wirtschaftlichkeit dennoch in immer größere finanzielle Schwierigkeiten. Er mußte die jährlichen Abgaben schuldig bleiben und konnte die Gagen der Schauspieler nicht mehr bezahlen. Außer den viel zu schlechten Bedingungen, die der Theaterleitung auferlegt waren, trug die Hauptschuld daran die allgemeine große Not und Armut der Bevölkerung, die nach und während der französischen Besatzungszeit gerade ihr Leben fristen konnte. Das „Theatergeschäft“ hatte sich also finanziell für Aurnheimer durchaus nicht rentiert. Um dem drohenden Bankerott zu entgehen, verkaufte Aurnheimer am 21. August 1805 den Gasthof „Zum goldenen Reichsadler“ und das ihm verliehene Redoutenprivileg an den Kaufmann Johann Tobias Kiessling ¹¹¹⁾ und verpachtete kurz darauf sein Theaterprivileg an drei bewährte Schauspieler seines Ensembles. Er selbst konnte sich dadurch kurze Zeit finanziell wieder sichern, aber das ursprüngliche Finanzierungssystem, die Verbindung von Theater- und Redoutenprivileg, war zerstört. Aurnheimers Nachfolger konnten nicht mehr

¹⁰⁷⁾ Stadtarchiv, Acta der Polizeidirektion, Rep. C II/Nr. 990/7. 1. 1809.

¹⁰⁸⁾ Ratsverlaß 9. 7. 1789, Staatsarchiv.

¹⁰⁹⁾ S IV/R. 12/2/Nr. 1741/Rep. 45/Rentkammerakten, Staatsarchiv.

¹¹⁰⁾ Staatsarchiv, Nürnberger Mandate Rep. 57 a/Saal 8.

¹¹¹⁾ Staatsarchiv, F 133/Tit. XII/Nr. 26, Akten der königlichen Regierung des Rezatkreises.

wie er Geld aus einem anderen Gewerbszweig dem Theater zuschießen. Schon in kurzer Zeit bestätigte sich die Unmöglichkeit dieses Abkommens, als die Pächter trotz aller Anstrengungen zugrunde gingen und das Theater geschlossen werden mußte.

Neben den Einkünften aus den Redouten standen Aurnheimer die Eintrittsgelder zur Verfügung; ein Abonnement, das monatlich und jährlich erworben werden konnte, hatte er ebenfalls eingerichtet. Die Eintrittspreise betrugen ¹¹²⁾:

	Tages- preise		Monats- abonnement		Jahres- abonnement	
	Gulden	Kreuzer	Gulden	Kreuzer	Gulden	Kreuzer
Reserveloge	1	12	—	—	—	—
Logen 1. Rang	1	—	—	40	—	20
Parterrelogen	—	48	—	34	—	17
Parterre noble	—	36	—	30	—	15
II. Parterre	—	24	—	20 ¹ / ₂	—	11 ¹ / ₄
Galerie	—	15	—	12 ¹ / ₂	—	7 ¹ / ₂
Letzter Platz	—	9	—	—	—	—

Diese verhältnismäßig niedrigen Preise, dessen teuerster 1 Gulden 12 Kreuzer und billigster 9 Kreuzer betrug, konnten bei neueinstudierten Stücken etwas erhöht werden *).

Eine weitere Einnahmequelle besaß Aurnheimer noch durch die Verpachtung der kleinen Konditorei im Foyer des Theaters. Mit allen diesen Geldern gelang es Aurnheimer eine Zeitlang, bei größter Sparsamkeit gerade den Etat des Theaters (nach Dr. Friedrich Mayer¹⁴⁾ 24 000 fl. jährlich) zu decken und die jährlichen Abgaben von 1065 Gulden 44 Kreuzern an die Stadtkasse zu zahlen.

Stadtkasse	440 fl.	} jährliche Abgaben Aurnheimers; Etat Aurnheimers (jährl.): 24 000 Gulden;
Kriegsamt	312 fl. 24 x	
Stadtknechte	} 313 fl. 20 x	
Röhrenmeister		
Büchsenmeister		
1065 fl. 44 x.		

*) Z. B. beim Gastspiel Ifflands kosteten die

Reserveloge	3 fl. 30 x;
Logen	2 fl. 42 x;
1. Parterre	1 fl. 45 x;
2. Parterre	1 fl. 21 x;
Galerie	40 x;
Letzter Platz	20 x.

¹¹²⁾ Stadtbibliothek, Nor 346/4⁰.

Die Schulden, die der Bau des Theaters verursacht hatte, konnten damit keinesfalls verringert werden. Die zu Bau und Ausstattung des Theaters nötigen Gelder hatte Aurnheimer unmöglich aus eigenen Mitteln stellen können; dazu brauchte er fremde Unterstützung¹¹³⁾. Der Kaufmann Sigmund Carl Fränkel aus Fürth, der schon 1797 seine finanzielle Hilfe zu einem Theaterbau dem Subdelegaten angeboten hatte, gab wahrscheinlich auch Aurnheimer die nötigen Vorschüsse, da er bezeugtermaßen¹¹⁴⁾ zum Bau des Aurnheimerischen Redoutensaales eine Hypothek von 11 500 Gulden gewährte.

Außer Fränkel stellte der damalige Stadtbaumeister von Welser einen Betrag von 4376 Gulden 52 Kreuzern zum Theaterbau zur Verfügung. Eine Quittung Aurnheimers vom 24. Oktober 1800 bestätigt den Empfang¹¹⁵⁾ des Geldes. Da die Quittung keinerlei nähere Angaben enthält, bleibt fraglich, ob dieser Betrag als Hypothek des Bauamts oder als Spende anzusehen ist.

Aurnheimer hatte sich offenbar falsche Vorstellungen von seinem Unternehmen gemacht. Anstatt der erhofften Erweiterung seines Wirtsgewerbes mußte er ein Vermögen für das Theater ausgeben. Der finanzielle Verlust machte sich schon in den ersten Jahren seiner Theaterleitung bemerkbar; hinzu kamen ständiger Verdruß und Streitigkeiten mit dem Schauspielerpersonal, dem der theaterunkundige Aurnheimer nicht gewachsen war. Er entschloß sich deshalb im Dezember 1802, das Theater an einen erprobten Theaterdirektor zu verpachten¹¹⁶⁾; dies war ihm ja nach Nr. 7 des Kontrakts von 1799 ausdrücklich zugestanden worden.

Als Pächter seines Theaters wählte Aurnheimer den bisherigen Bamberger Theaterdirektor Gottlieb Daniel Quandt, einen Mann, der dem Rat und der Theaterzensur ebenfalls willkommen war, da ihnen Quandt — nach vorheriger Erkundigung — als „talentvoller Künstler“ und mit „hervorragenden Eigenschaften“ begabt, geschildert wurde. Dabei war der Theaterdeputation, die sich einen solchen Mann „geradezu wünschte“¹¹⁷⁾, offenbar entgangen, daß Quandt gerade in Erlangen mit seiner Gesellschaft den finanziellen Zusammenbruch erlebt hatte¹¹⁸⁾. Quandt, ein geborener Leipziger, absolvierter Theologe, wird von Costenoble als ein in höheren Regionen schwebender Ästhet bezeichnet¹¹⁹⁾, der den realen Anforderungen der Theaterwirtschaft nicht gewachsen war¹²⁰⁾. Bald sollte sich dies in Nürnberg bestätigen, wo Quandt, der einen Schauspieler namens Bello auffällig begünstigte, den das Publikum jedoch ablehnte¹²¹⁾, nach einigen Vorstellungen völlig scheiterte, so daß Aurnheimer die Leitung des Theaters wieder übernehmen mußte. An diesem

¹¹³⁾ Siehe 111).

¹¹⁴⁾ Siehe 111).

¹¹⁵⁾ Staatsarchiv, Nürnberger Bauamtsakten Nr. 336, Rep. 21/S II.

¹¹⁶⁾ S IV/R 12/2, Nr. 1742, Rep. 45, Rentamtsakten, Staatsarchiv.

¹¹⁷⁾ Siehe 116).

¹¹⁸⁾ Siehe 91).

¹¹⁹⁾ Karl Ludwig Costenobles Tagebücher, Band I/S. 57. 1912.

¹²⁰⁾ Quandt ist Verfasser der Schrift: „Versuch durch ein psychologisch-ästhetisches Gemeinprinzip für wahre Menschendarstellung auf der Bühne, den Beruf zu ihr, aus ihren Forderungen, herzuleiten.“ Verlag Grattenauer 1803, Stadtbibliothek Nor 960/8⁰.

¹²¹⁾ Siehe 118).

Beispiel wird deutlich, wie viel der Wirt Aurnheimer leistete, der als Laie eine Aufgabe bewältigte, die für einen erfahrenen Theaterdirektor nicht lösbar war.

Nachdem am 2. Juli 1803 Quandt Nürnberg verlassen hatte, übernahm Aurnheimer die Theaterleitung gezwungenermaßen wieder selbst, um die tägliche Existenz kämpfend und das drohende Ende des Unternehmens vor Augen. Über zwei Jahre lang fehlt jede Nachricht über das Theater, bis im Herbst 1805 ein alarmierendes Schreiben Aurnheimers beim Rat eintraf¹²²⁾. Aurnheimer bat darin, ihm doch wenigstens die Abgaben für das Kriegsamt (312 Gulden jährlich), das doch schon vor sieben Jahren aufgehoben worden sei, zu erlassen, um eine Unternehmung, die, „nach dem gegenwärtigen Geist der Zeit gerechnet, zum Ganzen gehört“, wenn schon nicht zu unterstützen, so doch wenigstens nicht zu schwächen und ihrem allmählichen Ruin zuzuführen. Aurnheimer war schon damals mit der Bezahlung der jährlichen Abgaben für das Kriegsamt so im Rückstand, daß der Rat auf Beschwerde des Kriegsamtspersonals hin nach öfteren Mahnungen die Exekution des säumigen Schuldners veranlaßte. Freilich, das Personal des Kriegsamts war längst anderweitig beschäftigt worden und damit waren auch seine Ansprüche an das Theater erloschen.

Aurnheimer sprach in seinem Brief bereits von allmählichem Ruin. Dies hätte dem Rat, der von der Wahrheit dieser Angaben überzeugt sein mußte, zu denken geben sollen. Trotzdem unternahm er nichts zur Berichtigung dieser offensichtlichen Ungerechtigkeit. Die Stadtväter hatten zur Zeit andere Sorgen: Eine neuerliche Besetzung der Stadt durch französische Truppen stand unmittelbar bevor.

Der letzte Versuch Aurnheimers, die finanzielle Gesundung des Theaters herbeizuführen, war gescheitert; nun gab es für ihn nur noch einen Weg: Verpachtung oder Verkauf des Theaters.

Um seine dringendsten Schulden begleichen zu können, verkaufte er am 21. August 1805 seinen wertvollsten Besitz und die reichste Einnahmequelle, den Gasthof „Zum goldenen Reichsadler“ mit dem Redoutenprivileg an den Kaufmann Tobias Kiessling; kurz darauf, im Oktober gleichen Jahres, übergab er den Schauspielern Esslair, Reuter, Braun und dem Theatersekretär Eberhard gegen eine Jahrespacht von 1200 Gulden die Leitung des Theaters, behielt sich aber trotzdem als „Oberdirektor“ ein gewisses Mitspracherecht vor¹²³⁾. Als offiziellen Grund seines Rücktritts gab Aurnheimer, wie der „Nürnberger Friedens- und Kriegs-Kurier“ meldete¹²⁴⁾, eine „öfters sich wiederholende Kränklichkeit“ und „Verhältnisse mancherley Art“ an; allgemein war man der Ansicht, daß Aurnheimer sich Schröder in Hamburg zum Vorbild genommen habe und diese Lösung zum Vorteil der Nürnberger Bühne gereichen werde.

¹²²⁾ Staatsarchiv, S IV/R 12/4, Nr. 2665, Rep. 45.

¹²³⁾ Ratsverlaß vom 11. 10. 1805, Staatsarchiv.

Ratsverlaß vom 16. 10. 1805, Staatsarchiv.

Ratsverlaß vom 26. 10. 1805, Staatsarchiv.

Hysel: Das Theater in Nürnberg. 1863.

Kiefhabers Nürnberger Geschichte, Will VII, 205/e, 80/3.

¹²⁴⁾ Kiefhabers Nürnberger Geschichte, Will VII, 205/e, 80/3.

Obwohl Esslair, Braun und Reuter als ausgesprochene Lieblinge des Nürnberger Publikums galten, war ihr Vorhaben von vornherein zum Scheitern verurteilt. Wie hätten auch drei Schauspieler erreichen können, worum der gewiegte Aurnheimer jahrelang vergebens kämpfte, noch dazu, nachdem jetzt die Abgaben auf 1200 Gulden (Jahrespacht) erhöht waren und die Einkünfte aus den Redouten fehlten.

Aurnheimer selbst, der während der ganzen Jahre seit der Theatergründung in eine immer größer werdende Schuldenlast verstrickt worden war, konnte sich selbst durch den Verkauf des „Goldenen Reichsadlers“ mit dem Redoutenprivileg und durch die Verpachtung des Theaters nicht vor dem schon lange drohenden finanziellen Zusammenbruch bewahren. Am 27. September 1806 erfolgte die Liquidation seines gesamten Vermögens, das Theater mit inbegriffen, wobei es wieder mit dem Rat zu unliebsamen Streitigkeiten darüber kam, ob das Theater auch dem Konkurs anheim fallen sollte, da es ja nur für 30 Jahre auf Pacht von Aurnheimer übernommen worden war.

Mittlerweile war auch das Ende der freien Reichsstadt gekommen und Nürnberg am 15. September 1806 dem Königreich Bayern einverleibt worden.

Aurnheimer schöpfte nach dieser Wendung der Dinge trotz allem wieder frischen Mut und wandte sich an die königliche Polizeidirektion um Unterstützung des Theaters, dessen Oberdirektor er ja immer noch war. Er schilderte seine Notlage, in die er unverschuldet durch die hohen Abgaben geraten war, und bat um Nachlaß der Abgaben und um eine jährliche Subventionssumme für das Theater¹²⁵⁾. Nach Rückfrage beim Rat erteilte der königlich bayerische Landeskommis­sar Graf von Thürheim die einzig mögliche, für uns selbstverständliche Regelung folgenden Wortlauts:

„Da in einem gut eingerichteten Staate Institute für die Kunst und Bildung des Publikums ehender Anspruch auf eine Unterstützung von Seite der Staats-Cassa haben, als daß solche mit einer Abgabe an die Staats-Cassa belegt werden können, so kann die bisher eingeführte Abgabe von 440 Gulden jährlich an das Aerar und von 50 Gulden für eine jede Redoute, welche der Theaterdirecteur Aurnheimer bis jetzt bezahlen mußte, nicht mehr statt haben und man hat soeben demselben die Gesinnungen des Königlichen General-Landeskommissariats hierüber eröffnet.

2. Die Abgabe an das Kriegsamtspersonal kann als ein Besoldungsteil dieser Individuen nicht betrachtet werden, teils, weil er auf einer ganz unsicheren Basis ruht, denn, würde das Theater aufhören, so hörte auch von selbst diese angebliche Besoldung auf, theils weil auch diese Abgabe der Theaterdirektion nur als eine Remuneration für ehemals geleistete Dienste zu betrachten ist, welche hinwegfällt, sowie die Dienstverrichtungen aufhören.“ ...

3. Ebenso verhält es sich mit den Stadtknechten usw.

Königlich Bayerisches Landeskommis­ariat in Franken
Graf von Thürheim“¹²⁶⁾.

¹²⁵⁾ Stadtarchiv, Acta der Polizeidirektion, Rep. C II, XI/4, Nr. 990.

¹²⁶⁾ Staatsarchiv, S IV, R 12/2, Nr. 1743, Rep. 45, Rentamtsakten.

Durch die großzügige und schnelle Erledigung dieser Angelegenheit durch Graf Thürheim sah Aurnheimer schon eine bessere Zeit für das Theater anbrechen. Zu Beginn des neuen Jahres 1807 richtete er, unterstützt von der städtischen Polizeidirektion, ein zweites Schreiben an das Landeskommisariat¹²⁷⁾ und bat, ihm das Theater als Eigentum zu überlassen, mit der Begründung, daß er nur so weiteren Kredit auf das Theater und dessen Inventar, das sein ganzes restliches Vermögen beinhalte, erreichen könne. Aurnheimer suchte also wieder neuen Kredit für das Theater, das seine Pächter offenbar bereits abgewirtschaftet hatten. Als die Antwort länger als erwartet ausblieb, mußte Aurnheimer dringlicher werden. Am 25. April 1807 wandte er sich nochmals an die Polizeidirektion¹²⁸⁾, damit diese beim Landeskommisariat in Ansbach Fürsprache für ihn einlege. Ohne Zuschuß von 2500 Gulden — so schrieb er — müsse das Theater scheitern und das Ensemble aufgelöst werden. Die Polizeidirektion setzte sich wieder mit beschwörendem Ton beim Landeskommisariat für das Theater ein —, doch kein Bescheid erfolgte. Endlich, am 8. Juni 1807, traf die ersehnte Antwort ein, doch setzte sie allen Hoffnungen ein jähes Ende: Das Landeskommisariat lehnte einen baren Zuschuß ab und verwies Aurnheimer wegen Geldaufnahme an eine Nürnberger Stiftung. Die Katastrophe brach sofort herein: Aurnheimer und seine Mitdirektoren konnten den Theaterbetrieb nicht mehr aufrechterhalten, das Ensemble wurde entlassen und das Theater geschlossen.

Die Schauspieler, plötzlich ohne jeden Lebensunterhalt, eröffneten einen Prozeß gegen Aurnheimer, doch gelang es den Mitdirektoren Reuter, Braun und Eberhard (Esslair war schon vorher ausgeschieden), einen Vergleich herbeizuführen: Das Ensemble erhielt das Theater für 18 Vorstellungen kostenlos zur Verfügung gestellt. Nach diesen üblen Erfahrungen trennte sich Aurnheimer endgültig und vollkommen von seinem Werk. Er fand in dem bisherigen Mitdirektor Joseph Reuter einen Käufer des Theaters und trat an ihn am 29. 9. 1808 das Theaterprivilegium und das Theater mit allem Inventar gegen eine Summe von 30 000 Gulden ab¹²⁹⁾. Reuter übernahm alle Rechte und Pflichten Aurnheimers, nur die Parterreloge blieb im Besitz Aurnheimers; ebenso hatte die Rückzahlung der Hälfte der Baukosten nach dem Vertrag von 1799 an Aurnheimer zu erfolgen.

Seit dieser Zeit trat Aurnheimer nie mehr in Beziehung zum Nürnberger Theater. Die Rückzahlung der Hälfte der Baukosten geschah schon in Einverständnis mit Aurnheimer vor Ablauf der 30 Jahre, am 16. April 1821; anstatt der Summe von

11 092 Gulden	57 Kreuzer	(Hälfte der Baukosten)
1 000 Gulden	—	(Einrichtung der Maschinen)

12 092 Gulden 57 Kreuzer erhielt Aurnheimer dafür nur 5000 Gulden als vorzeitige Abfindung¹³⁰⁾, seine Loge wurde am 1. Januar 1823 Eigentum der Stadt.

¹²⁷⁾ Stadtarchiv, Acta der Polizeidirektion, Rep. C II, XI/4, Nr. 990.

¹²⁸⁾ Siehe 127).

¹²⁹⁾ Stadtarchiv, Acta der Polizeidirektion, Rep. C II, Nr. 990.

¹³⁰⁾ Stadtarchiv, Magistratsakten Rep. C 9/II, 14/3, Nr. 5 d.

5. Aurnheimers Theatergesetze

Die Übernahme der Theaterdirektion 1798 bedeutete für Aurnheimer in mehrfacher Hinsicht ein großes Wagnis. Konnte er sich noch allenfalls die Organisation des Verwaltungsapparates, dessen Hauptperson er selbst war, zutrauen, so mußte er sich — was das künstlerische Personal anlangte — vollkommen auf seine Mitarbeiter verlassen. Er sah schon von Anfang an ganz richtig voraus, daß dadurch mancherlei Schwierigkeiten entstehen würden; denn eine genaue Abgrenzung der Befugnisse der Regisseure und des Musikdirektors war unmöglich. Aurnheimer, plötzlich vor die Aufgabe gestellt, ein Theater einzurichten, erließ deshalb schon 1798 „Gesetze des Nürnberger Theaters“¹³¹⁾ (B). Sie stellen eine kuriose Mischung Schillerscher Ideen (die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet), auf das Theater selbst angewendet, und der Josephinischen Theatergesetze von 1779, als eine vom Theater selbst ausgehende Zensur, dar. Der Zweck der Theatergesetze war vielseitig; einmal enthalten sie eine Beschwichtigung der Stadtväter, die — nach Einhaltung dieser Verordnungen — das Theater keinesfalls mehr als Brutstätte des Lasters, sondern geradezu als Heimstätte der Sittenordnung, Tugend, Moralität und Menschlichkeit ansehen mußten, zweitens beinhalten die Theatergesetze verblüffend viele Ge- und Verbote, die sich auf Schauspieler und Sänger beziehen und deren Nichteinhaltung mit zum Teil empfindlichen Strafen belegt war. Umarmen oder Küssen auf der Bühne widersprach der Moralität und den guten Sitten und war selbstverständlich verboten. Aber nicht nur unbedeutendere Vergehen, z. B. Zuspätkommen bei Proben oder Textfehler in Aufführungen wurden streng bestraft, sondern die Gerichtsbarkeit des Theaters erstreckte sich auch auf das Privatleben, beschränkte die persönliche Freiheit („niemand darf ohne Anzeige 24 Stunden aus der Stadt gehen“) und überwachte den Lebenswandel („Auf eine bewiesene unsittliche Aufführung steht der Verlust einer Monatsgage“). In der Bestimmung, daß es „jedem Pflicht sein soll, veruneinigte Mitglieder zu versöhnen“, gipfeln die — zum großen Teil in der Praxis undurchführbaren — Theatergesetze.

Abgesehen von diesen Mängeln und Auswüchsen boten die Gesetze dem Personal auch Schutz gegen willkürliche Übergriffe der Direktion selbst und verliehen dem Schauspieler das Ansehen und die Achtung des städtischen Bürgers. Sogar den Keim einer Selbstverwaltung durch das Ensemble bergen die Bestimmungen in sich, wenn z. B. die Stimmenmehrheit der ältesten Schauspieler darüber entscheiden soll, ob ein Künstler die ihm zugeteilte Rolle wegen Nichteignung wieder abgeben darf oder nicht, oder wenn die Verwaltung der Strafgeelder Mitgliedern des Ensembles anvertraut wird.

Aber nicht nur dem Ensemble galten diese Vorschriften, auch dem technischen Personal waren Verhaltensmaßregeln zgedacht, die zugleich seinen Aufgabenbereich umschrieben.

Zur Information des Publikums über das gewünschte Benehmen im Theater, Kassenordnung, Abonnementsbestimmungen und Zufahrtsmöglich-

¹³¹⁾ Stadtbibliothek, Nor 686/8^o.

keiten der Kutschen, erließ Aurnheimer ebenfalls eine Bestimmung¹³²⁾. Das — für unsere Begriffe — unerträgliche Benehmen des Publikums jener Zeit im Theater ist bekannt, und ständige Zurechtweisungen des Publikums auf den Theaterprogrammen beweisen, daß Aurnheimers Verordnungen nicht überflüssig waren. Sie enthielten vor allem die Bitte, kleine Kinder und Hunde nicht ins Theater mitzubringen, da beide die theatralische Illusion zerstören, die Logen nicht zusätzlich zu beleuchten, um dem Effekt auf der Bühne nicht zu schaden, und die Bühne nicht zu betreten.

6. *Technisches Personal*

Bei der Anstellung des technischen Personals ließ Aurnheimer größte Sparsamkeit walten. Er selbst, ein energischer, tatkräftiger Mann von großem Organisationstalent, konnte die Geschäfte größtenteils selbst führen. Mit Verwaltungsaufgaben betraute er nur noch einen Sekretär, bis 1802 Hubert von Harrer, der zugleich auch Theaterdichter und Theaterkritiker war, seit 1803 den späteren Mitdirektor Eberhard und einen Logenmeister. Als mit den Jahren die Aufgaben wuchsen, übernahm der Notar Walter die Kassenverwaltung (1803), und die Logenmeisterin erhielt eine Gehilfin (1804). 1806, als Reuter, Braun, Esslair und Eberhard die Direktion übernommen hatten, wurden noch 4 „Billeteurs“ eingestellt, die Oberaufsicht über die Verwaltung übte einer der Mitdirektoren (Eberhard) aus.

Ähnlich erging es Aurnheimer mit den anderen Positionen. Konnte sie am Anfang eine Person ausfüllen, so mußte 1803, 1804, 1805 das Personal meist um das Doppelte vermehrt werden. Der Theatermaler Fries, seit 1802 am Nürnberger Theater, erhielt 1804 seine beiden Söhne zu Gehilfen, der Garderobier Dörrmann 1805 einen und 1806 zwei Gehilfen. Ihm waren Kostüme und Requisiten anvertraut, er mußte für ihre Erhaltung und Sauberkeit sorgen. Theatermeister, Dekorateur und Theaterdiener konnten zwei Jahre lang (1801—1802) allein den ganzen Bühnenapparat bedienen, 1803 wurde ein Gehilfe, 1804 ein zweiter Theatermeister, zwei weitere Theaterdiener und ein Maschinist beansprucht. Dem Theatermeister oblag das Amt des heutigen Inspizienten: Er mußte den Künstlern den Aktbeginn, den Bühnenarbeitern die Verwandlungen ankündigen, er trug die Verantwortung für ordnungsgemäße Vorbereitung der Vorhänge, Kulissen, Requisiten und Beleuchtung.

Der Theaterfriseur Ditolf, seit Anbeginn am Nürnberger Theater, blieb seiner Wirkungsstätte bis ins hohe Greisenalter treu. Er verwaltete Perücken und Pudermäntel und war auch sonst — wie bei Hysel unterhaltsam zu lesen ist — um das Wohl und Wehe des Theaters bemüht. Der Souffleur, von 1798 bis 1805 (seinem Tode) Ignaz Schwarz, gab zugleich den Theateralmanach heraus, der jährlich erschien, Repertoire- und Personalverzeichnis, sowie wichtige Ereignisse im Nürnberger Theaterleben enthielt. Neben dieser und der Souffleur-Tätigkeit war er zugleich Bibliothekar; die Rollen-Kopisten standen unter seiner Aufsicht.

¹³²⁾ Stadtbibliothek, Nor 346/4^o.

Mit der Übernahme der Direktion durch Esslair, Eberhard, Reuter und Braun 1806 erfolgte eine bedeutende Erweiterung des technischen Personals. Die Zahl der Theatermeister wurde von einem auf drei erhöht, vier Lichtputzer, vier Kopisten und ein Korrepetitor eingestellt und die Oberaufsicht über das ganze Personal einem der Direktoren übergeben. Zum ersten Mal wählte sich die Theaterdirektion auch einen besonderen Rechtsbeistand (Consulent Zink) und zwei Theaterärzte (Medicus Dr. Eichhorn, Chirurgus Schaller).

Mit wenigen Ausnahmen (der Friseur Ditolf und der Souffleur Schwarz stammten aus der Mihule'schen Gesellschaft) setzte sich das technische Personal aus Nürnbergern zusammen. Aus einer angesehenen, alteingesessenen Bildhauer- und Malerfamilie stammte der Theatermaler Fries, dessen ältester Sohn Johann Georg Christoph, zuerst Bassist in Nürnberg, Hannover, München, ein neben Quaglio am Münchener Hoftheater wirkender bedeutender Theatermaler werden sollte.

In kurzer Zeit war es Aurnheimer gelungen, sich einen technischen Apparat heranzubilden, der zwar klein, aber den Anforderungen des Theaters — für die erste Zeit jedenfalls — angemessen war. Wie auch die Künstler, übten die technischen Angestellten meist mehrere Funktionen aus. Erst nach den Jahren des Experimentierens und Versuchens trennten sich die einzelnen Aufgabenbereiche klar voneinander.

7. Schauspielerensemble

Die Verleihung des Theaterprivilegs 1798 stellte Aurnheimer sehr schwer lösbare Aufgaben. Die finanziellen und organisatorischen Probleme konnte er — wie bereits dargestellt — selbst bewältigen, die künstlerischen mußte er seinen Mitarbeitern überlassen. Aurnheimers erster Regisseur und engster Mitarbeiter wurde *Carl Miedke* (Miedge). Carl Miedke befand sich nachweisbar seit 1794/95¹³³⁾ in Nürnberg. Er war 1794—1797 Mitglied der Schauspielergesellschaft unter Wenzeslaus Mihule (in Nürnberg 1794—1797) und gehörte 1797/98 der Graf Fuggerschen Gesellschaft unter der Direktion Kindlers an¹³⁴⁾. Im August 1798 versuchte er, mit einer eigenen Schauspielergesellschaft in Nürnberg Spielerlaubnis zu bekommen, und erhielt auch die Zusage des Rats¹³⁵⁾. Dieser zog jedoch 2 Tage später die schon erteilte Genehmigung wieder zurück¹³⁶⁾ und war auch auf wiederholtes Bitten hin nicht zu bewegen, die Spielerlaubnis noch einmal zu vergeben. Folgendes hatte sich begeben:

Miedke suchte einen Monat nach Aurnheimers Theatergründungsgesuch — unabhängig von diesem — um Spielerlaubnis nach. Der Rat, Aurnheimers Unternehmen von vornherein abhold, erteilte Miedke die Erlaubnis, aber der Subdelegat, der Aurnheimers Pläne vorantreiben wollte, erhob dagegen Ein-

¹³³⁾ Friedrich Mayer: Chancen des Nürnberger Theaters (1843).
München Theatermuseum, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte XVIII/1912,
Costenobles Tagebücher I.

¹³⁴⁾ Mayer Friedrich: Chancen des Nürnberger Theaters. 1843.

¹³⁵⁾ Ratsverlaß vom 11. August 1798, Staatsarchiv.

¹³⁶⁾ Stadtbibliothek, Nor 346/4⁰.

spruch, und der Rat mußte die Spielerlaubnis für Miedke zwei Tage später wohl oder übel wieder zurückziehen. Nichts war natürlicher, als daß sich der engagementslose Prinzipal mit seiner Truppe dem zukünftigen Direktor eines feststehenden Theaters anschließen versuchte —, der seinerseits einen künstlerischen Beistand brauchte. Aurnheimer wählte Miedke 1798 als Regisseur, und da dieser sich bewährte, erhielt er einen dreijährigen Vertrag¹³⁷⁾ und die Stellung eines künstlerischen Direktors. Neben Miedke war als Regisseur der Prinzipal der ehemaligen Graf Fuggerschen Schauspielergesellschaft, Kindler, engagiert worden, doch spielte er eine ganz unbedeutende Rolle. Damit am Ziel seiner Wünsche, begann Miedke, gestützt durch den Vorzug des legitimierten Schauspielers, den Herrn im Hause zu spielen. Neben die beruflichen Spannungen trat bald auch die Rivalität der beiden Männer um die Gunst der Sängerin Kronthal, um derentwillen sich Miedke schon von seiner Frau getrennt hatte. Miedke, der bevorzugtere, erpreßte nun, um die Erfüllung seiner Forderungen zu erreichen, Aurnheimer ständig mit der Drohung, zusammen mit Madame Kronthal, die als erste Sängerin dem Theater unentbehrlich war, Nürnberg zu verlassen. Um dies zu verhüten, ließ Aurnheimer die Kronthal ständig bewachen und kündigte Miedke nach Ablauf dessen Vertrags, 1801¹³⁸⁾.

Schon an diesem Fall zeigten sich die Mängel dieser für die Dauer unhaltbaren Zweiteilung von künstlerischer und kaufmännischer Verwaltung des Theaters. Die negativen Erfahrungen mit Miedke führten wohl auch zu dem Verpachtungsversuch an Quandt 1803, der aber wieder — wie schon erwähnt — scheiterte. Die reichsstädtische Theaterzensur erkannte Aurnheimers Lage vollkommen richtig, als sie sich zu dem Verpachtungsplan folgendermaßen äußerte:

„[Wem] Kabale, Neid, Mißgunst, Eigendünkel und Widerspenstigkeit [der Schauspieler] bekannt sind, weiß, daß nur ein Mann von Fach diesen Dingen sich erfolgreich widersetzen kann und daß es besser ist, wenn Regie und Direktion in einer Hand vereinigt sind.“

Aurnheimer war 1802 also wieder vor die Wahl eines künstlerischen Mitarbeiters gestellt. Um ein für allemal der Gefahr zu entgehen, durch Übertragung aller Befugnisse auf eine Person (Miedke) abermals ehrgeizigen Plänen und Intrigen ausgesetzt zu sein, ernannte Aurnheimer 1803 drei Männer zu engeren Mitarbeitern und traf damit schon die Einteilung, die unsere modernen Theater besitzen:

Aurnheimer: Directeur	= Intendant;
Reuter: Regisseur der Oper	= Oberspielleiter der Oper;
Ströbel: Regisseur des Schauspiels	= Oberspielleiter des Schauspiels;
Harrer: Theaterdichter und Secrétaire	= Dramaturg.

Joseph Reuter, der spätere Nachfolger Aurnheimers, in Freising geboren und für den geistlichen Beruf bestimmt, entfloh aus Liebe zum Theater dem

¹³⁷⁾ Siehe 136).

¹³⁸⁾ Siehe 134).

Kloster und trat in eine Schauspielergesellschaft ein. Seit 1793/94 war er — wie Miedke — Mitglied der Mihule'schen Gesellschaft¹³⁹⁾ und durch Miedke wahrscheinlich auch 1798 ans Nürnberger Theater gekommen. Von 1802 bis zum Ende der Direktion Aurnheimers betätigte er sich vor allem als Opernregisseur. Über den Schauspielregisseur *Johann Anton Ströbel* (Ströbl) ist sehr wenig bekannt, wahrscheinlich kam auch er durch Miedke 1798 an das Nürnberger Theater, nachdem er vorher der Graf Fugger'schen Gesellschaft unter der Direktion Kindlers angehört hatte. Seine Tätigkeit als Schauspielregisseur war nur von kurzer Dauer (1½ Jahre); der Theater Almanach von 1803 bezeichnet bereits *Georg Braun* als Schauspielregisseur. Brauns schauspielerische Tätigkeit läßt sich mit Wahrscheinlichkeit 1789 bei der Gesellschaft des Karl von Morocz (1784/85 in Nürnberg), mit Bestimmtheit 1794 bei der Gesellschaft Mihules nachweisen. Er kam 1802 ans Nürnberger Theater und wurde 1803 Regisseur des Schauspiels (1819—1823 Nachfolger Reuters in der Theaterdirektion, später Ökonomie-Inspector des Münchner Hoftheaters).

Hubert von Harrer, Stiftungsschaffner und Registrar der geistlichen Administration zu Heidelberg, übte 2 Jahre in Nürnberg das Amt des Theaterdichters und Secretairs aus; vor seinem Nürnberger Aufenthalt war er 1799—1800 in der Gesellschaft des Karl von Steinsberg tätig. Er gab zugleich die theatralische Wochenschrift „Nürnberg's Thalia“ heraus und wird in diesem Zusammenhang näher zu betrachten sein. Sein Nachfolger wurde 1803 der spätere Mitdirektor *Eberhard*. Für ihn läßt sich keinerlei praktische Bühnentätigkeit nachweisen, er war auch in Nürnberg ausschließlich in der Verwaltung beschäftigt.

Diese Mitarbeiter, vor allem Reuter und Braun, erwiesen sich als brauchbar und zuverlässig, sie blieben dem Nürnberger Nationaltheater jahrzehntelang verbunden. Unter ihrer Führung gelang es auch, ein Ensemble in Nürnberg zu begründen, das auch einheimische Kräfte besaß, die es mitunter sogar zur Berühmtheit brachten (Christoph Fries). Der Kern dieses Ensembles war 1798 von Miedke aus der Graf Fugger'schen und Mihule'schen Gesellschaft übernommen worden. Wie in den reisenden Schauspielergesellschaften hatten die Mitglieder des Nürnberger Theaters mehrere Funktionen zu erfüllen. Eine Trennung von Opern- und Schauspielerpersonal hatte noch nicht stattgefunden, ebensowenig eine Einteilung in Stimm- oder Schauspielächer. Die Mitwirkung im Chor war jedem am jeweiligen Abend nicht beschäftigten Solisten zur Pflicht gemacht. Die wenigen, meist älteren Schauspieler und Sänger, die für kleinere Rollen oder nur für den Chor engagiert waren, wurden nebenbei als Notenkopisten oder Souffleurs beschäftigt. Für die ersten Fächer der Oper und des Schauspiels waren selbstverständlich bestimmte Darsteller ausersehen, die vorwiegend die Hauptrollen trugen. Folgende Tabelle gibt eine ungefähre Übersicht über die wichtigsten Fächer und ihre Vertreter unter Aurnheimers Direktion 1798—1806:

¹³⁹⁾ Germanisches Nationalmuseum, Witz F. A.: Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. 1876.

Schauspiel

Fach	1798/1800	1801	1802	1803	1804	1805	1806
Damen:							
Jugendl. Helden	Ackermann	Ackermann	Ackermann	Wetzel d. Ä.	Wetzel d. Ä.	Wetzel d. Ä.	dto.
Liebhaberin	Reuter	Berling	Misswitt	Misswitt	Misswitt	Misswitt	Misswitt
Heldenmütter	Wetzel	Reuter	Reuter	Reuter	Reuter	Reuter	Reuter
Kom. Alte	Wetzel	Normann	Normann	Normann	Normann	Normann	Wetzel
Naive, Muntere	Kronthal	Wetzel d. J.	Miedke	dto.	dto.	dto.	Wetzel d. J.
Herren:							
Jug. Held u. Liebhaber	Miedke	Esslair	Esslair	Esslair	Esslair	Esslair	Esslair
Charakterspieler	Reuter/Freuen	Dardenne	Dardenne	Braun	Braun	Braun	Rolland
Heldenväter	Reuter	Ströbel	Reuter	Reuter	Reuter	Reuter	Reuter
Alte Komiker	Kindler	Schulz	Normann	Normann /	Keller	Normann /	Keller
Chargen	Wetzel	Wetzel	Wetzel	Wetzel	Wetzel	Wetzel	Wetzel

Oper

Fach	1798/1800	1801	1802	1803/04	1805	1806
Damen:						
1. <i>Sängerin</i> (Lyrischer-Koloratur-Sopran):	Kronthal	Kronthal	Miedke/Lefeber	Miedke/Hafner	dto.	Valentin
2. <i>Sängerin</i> (Koloratur-Sopran):	Reuter	Lefeber/Wetzel	Lefeber/Hofman	Hafner	Hafner	
3. <i>Sängerin</i> (Altistin ?):	Normann	Normann/Reuter	Normann/Reuter	dto.	dto.	dto.
<i>Soubrette:</i>	Wetzel d. J.	dto.	dto.	dto.	dto.	dto.
Herren:						
1. <i>Tenor</i> (lyr.-dram.):	Endres	Endres	Endres	Endres/Endres	Endres	Bonhak
2. <i>Tenor:</i>	—	Rottmayer	Rottmayer	Wagner/Wagner	Wagner	Wagner
1. <i>Bass</i> (seriöser Bass):	Reuter	Reuter	Reuter	Reuter/Reuter	Reuter	Reuter
<i>Charakterbass:</i>	Hörger	Wetzel	Keller	Keller/Normann	dto./dto.	Keller
<i>Bass-Buffer:</i>	Kindler	Keller	Braun	Braun/Keller	dto./dto.	Rolland

Die Bezeichnung des Stimm- und Darstellerfaches ist ungefähr in die moderne Bühnensprache übersetzt; eine genaue Festlegung der Darsteller ist durch die unklare und vollkommen subjektive Beschreibung der Zeitgenossen nicht möglich. Zu den etwa 20 Vertretern bestimmter Opern- und Schauspiel-fächer kamen noch ungefähr ebensoviele für Nebenrollen, Chor und Statisterie, sodaß das ganze Personal ungefähr 40 Personen umfaßte. Dieser für ein Provinztheater hohe Personalstand erreicht etwa die gleichzeitige Mitgliederzahl des Mannheimer oder Berliner Theaters, nur mußten die Nürnberger Darsteller Oper und Schauspiel zugleich bestreiten, während es sich dort um reine Schauspielensembles handelte.

Die Möglichkeiten der Interpretation auf der Bühne lagen vollkommen im eigenen Ermessen der Darsteller, die einigende Hand des Regisseurs, die Leitung des Ensembles nach einem bestimmten Konzept fehlte. Der Regisseur überwachte lediglich den äußeren Ablauf der Handlung; war dieser garantiert, so endete seine Funktion. Um so mehr Bedeutung besaßen die einzelnen Darsteller und das Ensemble selbst; von ihrer Eignung, Hingabe und Einordnung in das Ganze hing der Erfolg des Werkes ab. Unter diesen Umständen erscheint es selbstverständlich, daß nur bedeutende Künstler wirkungsvolle Vorstellungen erreichen konnten. Das Nürnberger Theater hatte das Glück, gleich zu Beginn seines Daseins zwei der bedeutendsten deutschen Schauspielerpersönlichkeiten einige Jahre in seinem Ensemble zu besitzen: Sophie Ackermann und Ferdinand Esslair.

Die Namen der unter Aurnheimers Direktion beschäftigten Darsteller sind durch Theatralmanache, Kritiken, Theaterzettel und zeitgenössische Schilderungen überliefert, die jedoch nicht vollkommen übereinstimmen. Folgende Mitglieder der Nürnberger Bühne, die sich durch besondere Bedeutung auszeichneten, sollen — soweit die Quellen es zulassen — in Kürze behandelt werden.

Die bedeutendste Persönlichkeit des Nürnberger Theaters in den ersten Jahren seines Bestehens war die Schauspielerin *Sophie Ackermann*. Sophie Tschorn, wie sie vor ihrer Verheleichung hieß, um 1760 in Celle geboren, betrat 19jährig zum erstenmal die Bühne. 1780 heiratete sie den begabten, aber leichtfertigen Schauspieler Ackermann und wurde Mitglied der Bellomo'schen Schauspielergesellschaft. Mit dieser Truppe gastierte sie 1783 in Weimar und erregte in der Titelrolle von Gotters „Marianne“ großes Aufsehen und Bewunderung, so daß die Großherzogin Anna Amalia sie an ihr Hoftheater engagieren ließ. 1783 bis 1791 feierte Sophie Ackermann als ideale Verkörperung der „empfindsamen“ Frauengestalten große Triumphe, von Wieland und Goethe verehrt und besungen. 1791 verscherzte sich ihr Mann durch Verschwendungssucht und Ausschweifung die Gunst des Hofes und mußte Weimar verlassen. Sophie Ackermann folgte ihrem treulosen Gatten, der sie trotzdem bald darauf für immer verließ. Von 1791 bis 1811 bereiste sie verschiedene deutsche Städte; an keiner ihrer Bühnen (mit Ausnahme Nürnbergs) hielt es die an höchstes Niveau gewöhnte, anspruchsvolle Künstlerin länger als 1 bis 2 Jahre aus. 1803 gastierte sie — ohne das gewünschte Engagement zu erhalten — in Weimar, doch berief Goethe sie 1811 wieder

ans dortige Hoftheater, dem sie bis zu ihrem Tode 1815 als hochgeehrtes und beliebtes Mitglied angehörte.

Während der Jahre ihres Umherirrens kam Sophie Ackermann 1798 auch nach Nürnberg und trat in das Ensemble Aurnheimers ein. Sie verkörperte 5 Jahre lang das Fach der ersten jugendlichen Heldin und Liebhaberin, Maria Stuart („Maria Stuart“ von Spiess), Königin von Dänemark („Hamlet“ von Shakespeare), die Marketenderin („Wallensteins Lager“ von Schiller) und viele andere. Zu besonderen Anlässen, Feiern, Jahreswechsel, Jubiläen sprach meist sie — eine ehrenvolle Aufgabe — den Prolog. Die Kritik, „Nürnberg's Thalía“ des Hubert von Harrer und die „Theatralische Wochenschrift“ des Grattenauerischen Verlags, rühmte einstimmig die großartige schauspielerische Leistung Sophie Ackermanns. Ihre Sprachkultur und der leidenschaftliche Ausdruck ihrer Empfindungen rissen das Publikum zur Begeisterung, ja zu Tränen hin. Dabei besaß sie eine natürliche Anmut und Hoheit der Gestalt und eine würdevolle Haltung — „eine Königin in vollem Sinn des Wortes“¹⁴⁰⁾. Sophie Ackermann verließ zu Ende der Spielzeit 1802 die Nürnberger Bühne, ihr Weggang wurde allgemein bedauert. Erst als 10 Jahre später die junge Adelheid Spitzeder ihre schauspielerische Karriere in Nürnberg begann, fand Sophie Ackermann eine würdige Nachfolgerin ihres Faches.

Der männliche Hauptdarsteller und Partner der Ackermann war von 1798 bis 1801 *Carl Miedke*, „Regisseur“ und Schauspieler in einer Person. Seine Herkunft und sein Verhältnis zur Nürnberger Bühne sind bekannt. Das Rollenfach Miedkes umfaßte alle Helden- und Liebhabergestalten: Er spielte Gustav Wasa („Gustav Wasa“ von Kotzebue), den ersten Holkischen Reiter („Wallensteins Lager“ von Schiller) und stand als Dominik Sohn („Der Schubkarrn des Essighändlers“ von Mercier) zusammen mit Iffland (Dominik Vater) auf der Nürnberger Bühne. Wegen seiner Arroganz und Herrschsucht bei den Schauspielern nicht gerade beliebt, schwankte auch die zeitgenössische Kritik in ihrer Meinung über seine schauspielerische Leistung. „Nürnberg's Thalía“ lobte das „hinreißende Feuer, die glückliche Wahrheit des Charakters und das kraftvolle Organ“¹⁴¹⁾ Miedkes, während die „Zeitung für die elegante Welt“ sein Spiel als geradezu schlecht bezeichnete: „Nicht nur, daß er schon in seinem ganzen Spiel zu steif ist, so beleidigt er noch durch sein Schreien die Ohren der Zuhörer“¹⁴²⁾. Als überraschend wurde die Verwendung von Pferden auf der kleinen Nürnberger Bühne empfunden (Miedke erschien als „Gustav Wasa“ zu Pferde). Allerdings erreichte dabei der Federbusch Miedkes beinahe die Wolken und überragte alle auf die Kulissen gemalten Häuser.

Nach Miedkes unrühmlicher Entlassung aus dem Ensemble zu Ende der Spielzeit 1801 gelang es Aurnheimer, den jungen Ferdinand Esslair nach Nürnberg zu verpflichten. *Ferdinand Esslair* stand damals erst am Beginn einer großen Karriere, hatte sich aber schon in Augsburg, Straßburg und Salzburg seine ersten Lorbeeren verdient. Über die dunkle Herkunft, das

¹⁴⁰⁾ Stadtbibliothek, Amb. 1269/8^o/Theatralisches Wochenblatt für das Jahr 1802.

¹⁴¹⁾ Stadtbibliothek, Amb. 3329/8^o/Nürnberg's Thalía.

¹⁴²⁾ Stadtbibliothek, Nor H 698, Extrakt aus der „Zeitung für die elegante Welt“.

abenteuerliche Leben und die märchenhafte Karriere Ferdinand Esslairs unterrichtet die Dissertation Willy Meyers¹⁴³⁾; an dieser Stelle soll nur seines Wirkens in Nürnberg gedacht sein. Esslair erreichte im November 1801 Nürnberg — auf der Flucht vor seinen Gläubigern in Salzburg, wo er zuletzt engagiert war. Sein erster Auftritt in Nürnberg als Baron Wallerfeld („Die Spieler“ von Iffland) war ein triumphaler Erfolg. Er spielte alle bisherigen Rollen Miedkes, wurde diesem jedoch von Kritik und Publikum bei weitem vorgezogen. 29jährig, überragend groß, blauäugig und mit einem kernigen, gewaltigen Organ begabt, vergötterte ihn das Publikum bald und verzieh ihm seine menschlichen Schwächen. Diese bestanden vor allem in der Unfähigkeit, mit Geld haushälterisch umzugehen. In jeder Stadt seiner Engagements hatte er über seine Verhältnisse gelebt und viele Schulden hinterlassen. Aurnheimer, der befürchtete, Esslair könnte dasselbe Spiel wie in Salzburg wiederholen, wurde vorsichtig und mißtrauisch. Er gewährte Esslair 1802 eine Benefizvorstellung, um dessen Schulden, die in Nürnberg bereits wieder eine beträchtliche Höhe erreicht hatten, decken zu können. Trotzdem unterhandelte Esslair 1802 mit dem Prager Nationaltheater in der Absicht, aus Nürnberg zu entfliehen. Durch Zufall (oder Kontrolle der Post?) bekam Aurnheimer den verhängnisvollen Brief der Prager Intendanz in die Hände, der ein Angebot nach Prag, Reisepaß und Reisegeld für Esslair enthielt. Esslairs Absichten waren nun offenbar und Aurnheimer ließ ihn sofort verhaften. Lange gegenseitige Beschuldigungen und Verteidigungen in der Öffentlichkeit waren die Folge. Esslair: „Verteidigung des Schauspielers Esslair über die plötzlich-ungerechte Verhaftnehmung auf Befehl des Herrn Direktor Aurnheimer“¹⁴⁴⁾.

Aurnheimers Antwort: „Die Verteidigung des Schauspielers Esslair über die plötzlich-ungerechte? Verhaftnehmung auf Befehl? des Herrn Directeur Aurnheimers 1802 auf die Wahrheit zurückgeführt und durch aktenmäßige Tatsachen vervollständigt“¹⁴⁵⁾.

Aurnheimer, der den Kassenmagneten Esslair nicht lange entbehren konnte, fand sich bald zu einer gütlichen Einigung bereit. Esslair verpflichtete sich zu bleiben, dafür übernahm Aurnheimer dessen gesamte Schulden und ernannte ihn, um ihn noch fester an Nürnberg zu binden, 1805 sogar zum Mitdirektor des Theaters. Der Verdacht der Flucht blieb dennoch auf Esslair haften, wahrscheinlich war er nur zu begründet. 1806 mußte er sich erneut öffentlich dagegen verwahren¹⁴⁶⁾. Als er 1806, einem Ruf nach Mannheim folgend, die Nürnberger Bühne für immer verließ, herrschte in der Öffentlichkeit allgemeines Bedauern darüber, denn trotz der unerfreulichen Affairen war Esslairs Beliebtheit ungebrochen. Seine große Persönlichkeit, frei von der rhetorischen Gelehrsamkeit und naturalistischen Detailmalerei der Gestaltung, seine natürliche Begabung und seine menschliche Ausstrahlung übten einen großen Zauber auf das Publikum aus. Esslairs weiterer Weg ist bekannt: Von

¹⁴³⁾ Germanisches Museum, U 28/5264, Meyer, Willi: Ferdinand Esslair. Phil. Diss. 1927.

¹⁴⁴⁾ Stadtbibliothek, Nor 345/4⁰.

¹⁴⁵⁾ Stadtbibliothek, Nor 881/4⁰.

¹⁴⁶⁾ Stadtbibliothek, Nor 346/4⁰.

Mannheim kam er nach Stuttgart, von dort an das Hoftheater in München, dem er 20 Jahre bis zu seinem Tode angehörte. Sein Nachfolger wurde unter der Direktion Joseph Reuters ein weiterer Großer der deutschen Bühne: Heinrich Anschütz.

Das Opernpersonal der Aurnheimerischen Epoche erreichte nicht die Bedeutung des Schauspielpersonals. Von der Sängerin *Kronthal* ist nur bekannt, daß sie eine schöne Stimme und Geläufigkeit der Koloratur, wenn auch noch wenig Vortrag besaß¹⁴⁷⁾, von Carl *Endres*, der 10 Jahre lang die ersten Tenorpartien sang, ist nichts überliefert.

Mit *Joseph Reuter* und seiner Frau *Caroline* erhielt die Nürnberger Bühne zwei bedeutende Stützen des Ensembles. Beide verblieben bis zu ihrem Tod am Nürnberger Theater, beide opferten als Direktoren ihr Hab und Gut dieser Unternehmung. *Joseph Reuter*, der „Regisseur“ der Oper, sang acht Jahre lang das seriöse Baßfach am Nürnberger Theater. Sein Repertoire reichte vom *Sarastro* („Die Zauberflöte“ von Mozart) bis zu *Don Giovanni* („Don Giovanni“ von Mozart) und *Graf Almaviva* („Die Hochzeit des Figaro“ von Mozart). Reuter war zeitlebens in Nürnberg äußerst beliebt und hatte Zugang zu den ersten Bürgerhäusern der Stadt. Die Kritik lobte vor allem seine sonore, kraftvolle Stimme und seine urwüchsige Gestaltungskraft. *Caroline Reuter*, seine Frau, eine am Hofe in Bayreuth besonders geschätzte Koloratur-sopranistin, war Schülerin *Ifflands* in Mannheim gewesen und in der *Mihule'schen* Gesellschaft zum ersten Male aufgetreten. 1795–1798 gehörte sie der *Stuttgarter* Königlichen Hofoper an, 1799 folgte sie ihrem Mann nach Nürnberg und blieb bis zu ihrem Tod 1823 an dieser Bühne. *Caroline Reuters* Stimme hatte bereits — wahrscheinlich in Folge zu vieler sängerischer Aufgaben in der Jugend — ihren Höhepunkt überschritten, als sie nach Nürnberg kam. Ihr Verfall nahm in Nürnberg rapide zu. Konnte sie noch 1799 wenn auch mit Mühe die „Königin der Nacht“ („Die Zauberflöte“ von Mozart) bewältigen, so wurde sie 1803 bereits als „quäkend“ bezeichnet. Bald wechselte sie ins Schauspielfach über und verkörperte dort das Fach der Heldenmütter und komischen Alten bis zu ihrem Tod. Daneben betätigte sie sich erfolgreich als Gesangspädagogin; aus ihrer Schule gingen viele künftige Sänger des Nürnberger Theaters hervor: *Christoph Fries*, *Vitus Bonhak*, *Adelheid Spitzeder* und viele andere.

Als letzter der späteren Nachfolger Aurnheimers trat 1802 *Georg Braun* in das Nürnberger Ensemble ein. Seine schauspielerischen Anfänge sind mit Wahrscheinlichkeit bei *Karl von Morocz* 1789, mit Bestimmtheit aber bei *Wenzeslaus Mihule* 1797 nachweisbar. *Braun*, ein ruhiger, ernster Mann, besaß nicht das ursprüngliche Theaterblut der Reuters, seine Qualitäten lagen kaum auf schauspielerischem Gebiet, dafür aber war er der geborene Regisseur schon im heutigen Sinn des Wortes. Sein Debut in Nürnberg (Mai 1802) nahm die Kritik trotzdem beifällig und anerkennend auf. Das „Theatralische Wochenblatt“ des *Grattenauerischen* Verlags bezeichnete sein Engagement als Gewinn für Nürnberg, lobte seine intensive Gestaltung und die Fähigkeit, mit

¹⁴⁷⁾ Stadtbibliothek, Amb. 3329/8⁰/Nürnberg's Thalia, 6. Stck.

seiner wenigen Stimme gut umzugehen. Braun sang und spielte in Nürnberg nur kleinere Rollen. Seine Verdienste als Regisseur sollen an späterer Stelle gewürdigt werden.

Außer den geschilderten Hauptpersonen des Nürnberger Ensembles gehörten ihm auch Mitglieder an, die, wenn auch künstlerisch weniger entscheidend, durch ihre lange Zugehörigkeit zur Nürnberger Bühne doch eine Ensemblebildung ermöglichten. Zu ihnen zählte in erster Linie die *Familie Wetzel*. Christian Wetzel, seine Frau und beide Töchter waren von 1798 bis 1808 ständige und unentbehrliche Mitglieder des Nürnberger Theaters. Christian Wetzel, in seiner Jugend bei Johann Appelt, Wenzeslaus Mihule und Morelli, war schon ein älterer Herr, als er nach Nürnberg kam; er und seine Frau spielten nur noch Chargen-Rollen. Seine älteste Tochter wurde 1803 Nachfolgerin der Ackermann und sang auch in der Oper. Ihre jüngere Schwester, besonders wegen ihres hübschen Aussehens von der Kritik gelobt, sang und spielte Soubrettenrollen. Christian Traugott Schulz und seine Frau, von 1801 bis 1808 im Nürnberger Ensemble, gehörten ebenfalls zu den unentbehrlichen Randfiguren der Nürnberger Bühne.

Das Verhältnis Aurnheimers zu seinem Personal war anfänglich schwierig und unerfreulich gewesen; aber im Laufe der Zeit, als sich das Theater stabilisiert hatte, war auch eine erfreulichere Zusammenarbeit möglich — und wie dargestellt — sogar der Kern eines festen Ensembles entstanden.

Außer der Gage erhielten die Künstler je nach Verdienst und Bedürftigkeit sogenannte Benefizvorstellungen, d. h. Vorstellungen, deren Reineinnahme ihnen selbst gehörte. Die Benefizvorstellungen stellten ergebige Einnahmequellen für die oft äußerst gering bezahlten Künstler dar.

Mit der Gründung eines ersten stehenden Theaters in Nürnberg hatte sich auch die soziale Lage der Schauspieler geändert. Zwar waren sie noch lange nicht den Bürgern gleichgestellt — in Kriegszeiten sogar ein Vorteil, da die Nichtbürger auch nicht mit Einquartierungen belegt werden durften —, aber die „Theatergesetze“ wie auch das Ansehen und der Glanz, der von Fürstenhöfen auf eine Sophie Ackermann, Caroline Reuter oder Christoph Fries fielen, verbreiteten zumindest eine gewisse Achtung vor den früher verfeimten „Comödianten“. Der Verkehr in Bürgerhäusern war Schauspielern jetzt möglich (Reuter), ebenso durften sie sich eigene Wohnungen mieten.

Die soziologische Zusammensetzung der Schauspieler selbst hatte sich geändert. Bestand noch 1798 das Ensemble aus ehemaligen Angehörigen von reisenden Schauspielergesellschaften, so begannen sich schon einige Jahre später einheimische Kräfte zu regen, z. B. Christoph Fries. Durch die Abstammung von Schauspielern aus zum Teil angesehenen Bürgerfamilien Nürnbergs ergab sich von selbst eine ganz andere Einstellung der Bürger zu den Schauspielern, zumal dann, als Nürnberg an die Krone Bayern gekommen war, und manche dieser Künstler in höhere Gesellschaftskreise (Hofopernsänger) als die Bürger aufstiegen.

So hatte sich am Nürnberger Nationaltheater innerhalb der ersten 10 Jahre seines Bestehens ein Ensemble entwickelt, das durch keine häufigen Wechsel gestört wurde und zum Teil schon aus einheimischen Kräften bestand.

Spitzenkräfte, wie Sophie Ackermann, Ferdinand Esslair oder Heinrich Anschütz verliehen ihm den Glanz einer Hofbühne und gaben die Anregung für einheimische schauspielerische Begabungen, die sich in den nächsten Jahren entfalten konnten.

8. Gäste

Gastspiele, unter den späteren Direktoren allgemein Sitte, waren zu Anfang des Nürnberger Theaters wenig üblich. Außer zufällig durchreisenden Schauspielern, die um Engagements nachsuchten und deswegen probeweise eine Gastrolle spielen durften, gab es unter der Direktion Aurnheimer nur zwei, dafür aber prominenteste Gäste: Iffland und Devrient.

Das Gastspiel *August Wilhelm Ifflands* hatte Aurnheimer schon im Juni 1802 vereinbart, als Iffland auf der Durchreise nach Stuttgart einige Tage in Nürnberg weilte und bei Aurnheimer im „Goldenen Reichsadler“ wohnte¹⁴⁸⁾. Iffland gab 4 Gastvorstellungen in Nürnberg, vom 19. bis 23. August 1802. Sein Aufenthalt in Nürnberg wurde als großes Ereignis gefeiert und zog viele Fremde an. Der geschäftstüchtige Aurnheimer veranstaltete in seinem „Goldenen Reichsadler“, wo Iffland wieder wohnte, „ihm zu Ehren“ gleich zwei Bälle (19. und 22. 8. 1802). Selbst der Rat fand sich bereit, Aurnheimer „ohne alle Konsequenz für die Zukunft“ zu gestatten, daß er mit Rücksicht auf Iffland, dessen Zeit drängte, das Theater auch freitags „eröffnen“ dürfte¹⁴⁹⁾.

Iffland spielte den Vater Dominik („Der Schubkarrn des Essighändlers“ von Mercier), Pygmalion („Pygmalion“ Benda/Brandes), Graf Wodmar („Der Hausvater“ von Gemmingen) und Amtmann Riemer („Die Aussteuer“ von Iffland).

Außer der Kritik, die Ifflands Darstellungen in hymnischem Überschwang lobte, erschien auch anläßlich seines Gastspiels eine Broschüre unter dem seltsamen Titel: „Etwas über Herrn Ifflands Kunstaussstellungen (!) auf der Nationalschaubühne zu Nürnberg“, in freundschaftlichen Briefen, Nürnberg 1802, von Joh. Ph. Chr. Lochner¹⁵⁰⁾. In sieben Briefen bespricht der Verfasser darin die Gastspiele Ifflands; selbstverständlich enthalten auch sie sein uneingeschränktes Lob. Iffland, das große Beispiel, erfüllte alle, auch noch so hohe Forderungen des Publikums. Von „sanfter Rührung“ bis zu „jovialischer Anmut“ und „gutmütiger Treuerzigkeit“ reichte seine vollendete künstlerische Darstellung¹⁵¹⁾.

Über das Gastspiel *Ludwig Devrients* ist weniger bekannt. Der Eindruck, den er hinterließ, erreichte bei weitem nicht die Überschwenglichkeit und Begeisterung, die Iffland hervorrief. Wie Hysel berichtet¹⁵²⁾, gehörte Devrient im Mai 1805 eine Zeitlang dem Nürnberger Ensemble an, allerdings nur so kurzfristig, daß man kaum von mehr als einem Gastspiel sprechen kann.

¹⁴⁸⁾ Stadtbibliothek, Theatralisches Wochenblatt für das Jahr 1802/II.

¹⁴⁹⁾ Ratsverlaß vom 19. 8. 1802, Staatsarchiv.

¹⁵⁰⁾ Stadtbibliothek, Nor 714/8^o.

¹⁵¹⁾ Siehe 150).

¹⁵²⁾ Siehe 91).

Devrient gefiel „ungemein“. Seine Rollen waren Carl Ruf („Die Schachmaschine“ von Beck), Hamlet, Wielwang („Selbstbeherrschung“ von Iffland), Eduard Schmidt („Die Verläumder“ von Kotzebue) und St. Georg („Der Schwätzer“ von Weidmann). Außer Iffland und Devrient gastierte am 23. und 26. Juli 1804 die Thurn- und Taxis'sche Hofopernsängerin Madame Fleischmann als Constanze („Die Entführung aus dem Serail“ von Mozart) und Sextus („Titus“ von Mozart). Über ihr Gastspiel ist nichts überliefert. 1805 fanden mehrere Gastspiele Mannheimer, Münchner und Wiener Künstler statt, unter ihnen der k. u. k. Hofopernsänger Koch (Wien). Veranlassung zu diesen häufigeren Gastspielen in kurzer Zeit gab der drohende finanzielle Zusammenbruch des Theaters, dessen leere Kassen durch die Anziehungskraft berühmter Namen wieder gefüllt werden sollten.

9. Orchester

Das Orchester des Nürnberger Theaters stellt ein besonders schwieriges Kapitel in der an Problemen reichen Nürnberger Theatergeschichte dar. Aurnheimer konnte sich bei der äußersten Sparsamkeit, die ihm auferlegt war, kein eigenes Orchester leisten. Zu den Opern- und Singspielaufführungen bedurfte er daher des städtischen Orchesters. Das städtische Orchester oder der „Stadtmusikchor“ umfaßte 17 Musiker (heute 77 Mitglieder) und einige fortgeschrittene Schüler. Seine Aufgabe war, die Kirchenmusik in St. Lorenz und St. Sebald auszuführen sowie besondere öffentliche Feierlichkeiten musikalisch zu umrahmen. Die äußerst kärgliche Besoldung der Musiker durch die Stadt machte eine weitere Einnahme des Stadtmusikchors unumgänglich. Sie bestand vor allem in der Veranstaltung der beliebten, gutbesuchten und gutbezahlten „Winterkonzerte“ an Sonntagen. Aurnheimer, der den Stadtmusikchor 1798 ohne jeden formellen Vertrag für das Theater engagiert hatte, waren die sonntäglichen Winterkonzerte ein Dorn im Auge, da an diesen Tagen das Orchester die gutbezahlten Konzerte den bedeutend schlechter bezahlten Opernaufführungen des Theaters vorzog. Aurnheimer — wir wissen aus welchen triftigen Gründen — bezahlte den Mitgliedern des Stadtmusikchors für jede Oper mit der oft bis zu 6 Stunden dauernden Probe nur einen Gulden¹⁵³⁾.

Von 1798 bis 1801 gab sich Aurnheimer unter heftigem Protest des Stadtmusikchors alle Mühe, beim Rat die Aufhebung der sonntäglichen Winterkonzerte zu erwirken. Als dies nicht gelang, einigte er sich am 18. August 1801 mit den Musikern dahingehend, daß in Zukunft an Sonntagen nur Schauspiele aufgeführt werden sollten, die eine Mitwirkung des Orchesters überflüssig machten¹⁵⁴⁾. Einige Zeitlang befriedigte diese Lösung. Erforderten die Schauspiele bei gleichzeitiger Veranstaltung von Konzerten Bühnenmusiken, so wurden dazu einige „taugliche Subjekte“ in das Theater beordert. Das künstlerische Niveau des Stadtmusikchors litt unter dieser Überlastung begreiflicherweise, und das Orchester mußte froh sein, nicht durch allzugroßes Versagen

¹⁵³⁾ Stadtbibliothek, Nor 691/80.

¹⁵⁴⁾ Stadtarchiv, Acta der Polizeidirektion, Rep. C II/XI/6/994.

aufzufallen. Für die Dauer konnte dieser Zustand weder das Orchester selbst, noch das Publikum befriedigen.

Im November 1806 lebten die alten Streitigkeiten von neuem auf. Aurnheimer, verärgert darüber, daß zu den musikalischen Zwischenspielen eines Schauspiels nur ganz wenige Musiker erschienen waren, die noch dazu völlig versagten, richtete erneut Beschwerden an den Rat, mit dem gleichen Ergebnis wie vor 6 Jahren: Die Musiker hatten keinen festen Vertrag, folglich war es auch nicht ihre „Amtspflicht“, bei Theateraufführungen zu spielen.

Gleichzeitige unerfreuliche Auseinandersetzungen zwischen den Orchestermitgliedern selbst und ihrem Kapellmeister Mainberger störten die sowieso schon geringe Harmonie der Musiker empfindlich und machten ihre Verwendung beim Theater unmöglich. Aurnheimer beschloß deshalb — da eine andere Regelung ausgeschlossen war —, die besten Mitglieder des bisherigen Stadtmusikchors fest an das Theater zu verpflichten und ihre Bezahlung zu verbessern. Da dies auch dem Wunsch der städtischen Polizeidirektion entgegenkam, schloß Aurnheimer am 24. Mai 1807 einen Vertrag mit dem Orchester, der im wesentlichen die Bestimmung enthielt, daß das Orchester zu allen nötigen Proben und Aufführungen des Theaters vollzählig und pünktlich zu erscheinen habe und für jede Aufführung besonders honoriert werde.

Probe:	30 Kreuzer;
Oper:	45 Kreuzer;
Schauspiel:	30 Kreuzer;
Ballet:	45 Kreuzer.

Dieser Vertrag (C) entsprach Theaterdirektion und Musikern und führte zu einer schnellen Besserung der unhaltbar gewordenen Zustände.

Die Direktion des Stadtmusikchores hatte der vom Theater engagierte Kapellmeister inne, er war für alle musikalischen Belange verantwortlich und Dirigent, Korrepetitor und Chorleiter in einer Person.

10. Spielplan

Schon am 25. März 1800, als der Bau des neuen Theaters noch nicht begonnen war, ließ Aurnheimer durch ein Zeitungsbeiblatt öffentlich bekanntmachen¹⁵⁵⁾, daß er das Theaterprivileg erhalten und eine Schauspieler- und Operistengesellschaft engagiert habe, mit der er — vorläufig noch im alten Opernhaus — regelmäßig Vorstellungen geben wolle. Die Tage, an denen Aufführungen stattfinden sollten, waren Sonntag, Montag und Mittwoch. Diese Spieltage behielt Aurnheimer auch im neuen Theater bei; doch kam 1801 noch der Donnerstag hinzu, sodaß dann Sonntag, Montag, Mittwoch und Donnerstag die Spieltage der Woche bildeten. Die Versuche Aurnheimers, diese einmal vom Rat bewilligte Ordnung zu durchbrechen, scheiterte meist. Bei besonderen Veranlassungen¹⁵⁶⁾, Gastspielen, Festlichkeiten der Stadt, hohem Besuch etc., wurde ihm verschiedentlich die Spielerlaubnis ausnahmsweise er-

¹⁵⁵⁾ Stadtbibliothek, Nor 3851/80.

¹⁵⁶⁾ Ratsverlaß vom 4. 6. 1805, Staatsarchiv.

teilt; als er aber durchsetzen wollte, auch an Feiertagen, die auf einen Freitag oder Samstag fielen, Vorstellungen geben zu dürfen, wies ihn der Rat ein für allemal ab ¹⁵⁷⁾. Die Aufführungen begannen um 17 Uhr, um 20 Uhr waren sie meistens beendet. Diese Regelung wurde während der Direktion Aurnheimers beibehalten, sie ist als Sicherheitsmaßnahme für das Publikum in den unsicheren Zeiten (Franzosenbesatzung!) verständlich.

Die feierliche Eröffnung des Theaters erfolgte am 6. April 1801 mit einem allegorischen Festspiel, einer Ansprache Aurnheimers und der Aufführung des Schauspiels „Der Bayard“ von August Kotzebue. Die Wahl dieses Stückes als „Weihepiel“ des neuen Theaters blieb bezeichnend für den weiteren Spielplan des Hauses. Aurnheimer, an der Spitze einer äußerst schwierigen Unternehmung, war gezwungen, sich in erster Linie auf den „Kassenstandpunkt“ zu stellen. Den täglichen Existenzkampf konnte er nur durch Spekulation auf den schlechten Geschmack und die Sensationslüsternheit des Publikums bestehen. Die künstlerische Absicht seiner Mitarbeiter, die wahrscheinlich für die Spielplangestaltung verantwortlich waren, blieb trotzdem unverkennbar in einem kleinen Prozentsatz von „Klassiker“-Aufführungen, vor allem aber im Opernspielplan.

In dem Verhältnis von Opern- und Schauspielaufführungen überwogen bei weitem die Schauspielaufführungen. 1801 füllten die Operaufführungen ungefähr den 3. Teil, 1803 nurmehr den 4. Teil des Spielplans aus. Die Gründe dieser Benachteiligung der Oper sind weniger in der Beliebtheit des Publikums für Schauspiele zu suchen als vielmehr vor allem darin, daß Operaufführungen wesentlich teurer waren als Schauspielaufführungen.

Mit der Ausnahme von Shakespeare umfaßte das ständige Schauspielrepertoire in den ersten 6 Jahren — im Durchschnitt gleichbleibend — ausschließlich die eben entstandene deutsche Dichtung. Lessings „Minna von Barnhelm“, Goethes „Götz von Berlichingen“ vor 30—40 Jahren entstanden, zählten schon zu den ältesten aufgeführten Werken. Das Schauspiel des Barock, der Aufklärung, das Lustspiel des Rokoko fehlten vollkommen.

Dafür überschwemmten die bürgerlichen Trauerspiele, Schicksals-, Ritter- und Schauerdramen, Familiengemälde und Rührstücke die Bühne. Beherrschte doch diese Trivialdramatik selbst das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung und ließ Goethe, Schiller, Kleist weit an Beliebtheit zurück. Die meistaufgeführten Autoren des Nürnberger Nationaltheaters waren von 1799 bis 1808 Kotzebue und Iffland. 1801 bestritten Kotzebue'sche Stücke $\frac{1}{4}$ des gesamten Spielplans eines Jahres, das andere Viertel nahmen die Familiengemälde Ifflands ein. Ihm nahe kam 1801 Ziegler („Fürstengröße“, „Mathilde von Griesbach“), Babo („Otto von Wittelsbach“, „Bürgerglück“), Jünger („Er mengt sich in alles“) und Zschokke („Abaellino, der große Bandit“). Beck („Die Quälgeister“), Engel („Das Mutterpferd“), Bretzner („Der Eheprocurator“), Gemmingen („Der deutsche Hausvater“) und Törring („Agnes Bernauerin“) standen regelmäßig auf dem Spielplan.

¹⁵⁷⁾ Ratsverlaß vom 14. 3. 1804, Staatsarchiv.

Von den „Klassikern“ kam Shakespeare mit Hamlet (5 Aufführungen bis 1808), Othello (1 Aufführung) und Macbeth (1 Aufführung) zu Wort, Lessings „Emilia Galotti“ wurde 1801, 1803 und 1804 je einmal aufgeführt, „Minna von Barnhelm“ 1802 einmal und „Nathan der Weise“ 1804 zweimal. Die Erstaufführung eines Goethe'schen Schauspiels am Nürnberger Nationaltheater fand erst 1803 mit „Götz von Berlichingen“ (3 Aufführungen) statt, 1804 folgten „Clavigo“ und „Die natürliche Tochter“. Größerer Beliebtheit erfreute sich Schiller. Mit „Kabale und Liebe“ (4 Aufführungen), „Maria Stuart“ (4 Aufführungen), „Die Jungfrau von Orleans“, „Don Carlos“, „Die Verschwörung des Fiesco von Genua“, „Die Braut von Messina“ (5 Aufführungen), „Die Räuber“ (5 Aufführungen), „Wilhelm Tell“ (6 Aufführungen) und der Trilogie „Wallensteins Lager“ — „Die Piccolomini“ — „Wallensteins Tod“ (2 Aufführungen) kam innerhalb von 6 Jahren sein Gesamtwerk zur Aufführung.

Die beliebtesten Stücke waren Kotzebues Ritterdrama „Die Hussitten vor Naumburg“, sein Sittengemälde „Die deutschen Kleinstädter“, Schillers „Wilhelm Tell“ und Ifflands „Vaterhaus“.

Den Spielplan der Oper nahmen ungefähr zu gleichen Hälften die publikumswirksamen Singspiele („Das Donauweibchen“), Volksstücke mit Musik („Der Tyroler Wastel“) und revue-artige Festopern („Das unterbrochene Opferfest“, „Das Fest der Lazaroni“) ein, der andere Teil gehörte der deutschen und italienischen Oper. Auch im Opernrepertoire finden sich vorwiegend modernere Werke, die Barockoper ist nicht mehr vertreten. Die älteren Kompositionen, „Una cosa rara“ und „Der Baum der Diana“ des Padre Martini, Benda's „Ariadne auf Naxos“ und „Pygmalion“, gehörten seit den Tagen der Wandertuppen zu den beliebten und immer wieder aufgeführten Werken. Ähnlich verhielt es sich mit den graziösen Rokokosingspielen Karl Ditters von Dittersdorfs. Sein „Doctor und Apotheker“, „Hieronymus Knicker“, „Roths Käppchen“ verschwanden nicht aus dem Repertoire dieser ersten sechs Jahre. Ein zweifellos großes Verdienst und Beispiel ohnegleichen war es, fast alle Opern Mozarts aufzuführen. 1801 bis 1806 wurden „La Clemenza di Tito“ (5 Aufführungen), „Die Zauberflöte“ (4 Aufführungen), „Don Giovanni“ (3 Aufführungen), „Die Entführung aus dem Serail“, „Cosi fan tutte“, „Idomeneo“ und „La nozze di Figaro“ mit großem Erfolg gegeben. Mozarts italienische Nachfolger, Paesiello („Der Barbier von Sevilla“), Salieri („Axur, König von Ormus“), Sarti, Paer und die klassizistische „große Oper“ Cherubinis, „Der Wasserträger“, „Lodioska“, „Medea“ usw. vervollständigten den vielseitigen, auf beachtlichem Niveau stehenden Opernspielplan.

Außerordentlich hohe Anforderungen stellte dieser Spielplan an die Darsteller. Von der Platitude bis zur großen Dichtung, von der Revue-Operette bis zur heroischen Oper mußte die Spannungsweite der Sänger-Schauspieler reichen, der Darstellungsstil des mimischen und des literarischen Theaters ihnen geläufig sein. Da bei dem geringen Besuch die Auswahl der Stücke viel reichhaltiger zu sein hatte, als dies bei unseren modernen Theatern der Fall ist, und nur die beliebtesten Stücke zweimal im Monat gegeben werden konnten, waren an die Gedächtniskraft der Schauspieler, die noch dazu

die Doppelfunktion in Oper und Schauspiel zu erfüllen hatten, höchste Anforderungen gestellt. Mängel der Darstellung, Sprache und Stimme sind unter diesen Umständen nur allzu verständlich.

Unternimmt man den schwierigen Versuch, den damaligen Spielplan, so weit es geht, mit dem heutigen unserer Städtischen Bühnen zu vergleichen, so ergibt sich die interessante Tatsache, daß sich beide nicht so unähnlich sind, wie es scheinen könnte *).

Im Schauspielrepertoire überwogen auch 1954/55 seichte Boulevardstücke („Weekend“, „Teehaus“) und Dramatisierungen von Tagesereignissen („Anastasia“, „Meuterei auf der Caine“), die große Dichtung blieb dahinter zurück; der Opernspielplan setzte sich 1954 wie 1801 zu ungefähr gleichen Teilen aus Opern- und Operetten zusammen. Dabei wurden 1801 vier Werke Mozarts aufgeführt, während 1954 nur ein einziges angesagt war (Verdi, Puccini, Mascagni entsprächen dabei durchaus Cherubini, Salieri, Paesillo). Unter diesen Aspekten erscheint der Spielplan des Nürnberger Nationaltheaters — eines Theaters, das anstatt eine Subvention vom Staat zu erhalten, Abgaben an ihn bezahlen mußte — durchaus annehmbar, und ein vernünftiger „Kassenstandpunkt“ ermöglichte doch die Verwirklichung „künstlerischer Absichten“.

11. Theaterzensur

Die *reichsstädtische Theaterzensur* war die „oberste Instanz“ des Nürnberger Theaters. Sie bestand von 1798 an — Aurnheimer hatte ihre Aufstellung selbst angeregt — bis zum Ende der Reichsstadt 1806, danach übte die königlich bayerische Polizeidirektion diese Funktion aus. Die Deputation

*) In folgender Tabelle ist der Spielplan der Städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth von 1954/55 dem Spielplan des Nürnberger Nationaltheaters von 1801 teilweise gegenübergestellt:

1954/55

Schauspiele (Klassiker):

Shakespeare: Ein Wintermärchen
Calderon: Das Leben ein Traum
Lope de Vega: Der Ritter vom Mirakel
Lessing: Minna von Barnhelm
Schiller: Der Parasit

Unterhaltungsstücke:

Das kleine Teehaus
Anastasia
Meuterei auf der Caine
Liebling, ich hasse dich
Die Dame ist nicht fürs Feuer
Weekend
Kolportage

Oper:

Mozart: Don Giovanni
Donizetti: Ein Liebestrank
Verdi: Aida
Mascagni: Cavalleria rusticana
Puccini: Madame Butterfly
Offenbach: Hoffmanns Erzählungen

1801

Shakespeare: Othello
Shakespeare: Hamlet
Lessing: Minna von Barnhelm
Schiller: Jungfrau von Orleans
Schiller: Maria Stuart
Schiller: Don Carlos

Siegmund, der stählerne
Die letzte Rache
Das Vaterhaus
Der travestierte Aeneas
Abaellino
Die deutschen Kleinstädter
Der deutsche Hausvater

Mozart: La Clemenza di Tito
Mozart: Die Zauberflöte
Mozart: Don Giovanni
Mozart: Die Hochzeit des Figaro
Cherubini: Der Wasserträger
Paesillo: Der Barbier von Sevilla
Salieri: Palmira

zur Aufsicht und Zensur des Theaters bestand aus drei Mitgliedern: Senator von Holzschuher, Ratconsulent von Schmidt und einem Sekretär, Nicolaus Adam Haiden. Die Mitglieder der Theaterzensur hatten gemäß dem Vertrag von 1799 freien Eintritt ins Theater. Ihre Aufgabe bestand vor allem in der Auswahl guter und „moralischer“ Stücke für die Aufführungen an Sonntagen; sie hatte außerdem zu bestimmen, ob ein Schauspiel überhaupt aufgeführt werden durfte. Einfluß auf das Engagement von Schauspielern — wie im Vertrag 1799 festgelegt wurde — (damit nur „gesittete und Beifall verdienende Personen für das Theater angestellt werden“), scheint die Theaterzensur nicht genommen zu haben.

Besondere Schwierigkeiten bereitete der Theaterdeputation 1806 das umstrittene und große Sensation erregende Schauspiel „Die Schlacht bei Austerlitz“. Nachdem eine Aufführung schon bewilligt und angekündigt worden war, mußte es doch kurzfristig wieder abgesetzt werden¹⁵⁸⁾, da es die Zensur wegen seines politischen Inhalts (wahrscheinlich eine üble Verherrlichung Napoleons) für bedenklich und der Sicherheit des Staates abträglich hielt.

Die Unmöglichkeit, Schauspiele als besonders für den Sonntag oder Werktag geeignet zu zensieren, war der Allgemeinheit schon damals völlig bewußt. Die „Zeitung für die elegante Welt“¹⁵⁹⁾ und die „Rheinländische Zeitung“¹⁶⁰⁾ brachten im Mai 1806 Spottartikel über die Theaterzensur und bezichtigten sie der Inkonsequenz und der Torheit. Ist ein Stück gut und moralisch — so heißt es darin —, so kann und soll es sonntags wie werktags auf die Bühne, verstößt es aber gegen Moral, Religion und gute Sitten, so darf es auch werktags nicht aufgeführt werden. Zudem handelte die Theaterzensur vollkommen willkürlich, da sie ganz gleichartige Stücke, z. B. Kotzebues „Französische Kleinstädter“ an Sonntagen, seine „deutschen Kleinstädter“ aber nur an Werktagen zu spielen erlaubte. Ebenso verhielt es sich mit Zschokkes „Abaellino“ (werktags) und seinem „Weiblichen Abaellino“ (sonntags). Ein System dieser Einteilung in Sonntags- und Werktagsstücke ist nicht erkennbar; die „Rheinländische Zeitung“ kam deshalb zu dem Schluß, daß die Zensur wegen Arbeitsüberlastung die Auswahl der Sonntags- und Werktagsstücke dem Belieben ihrer Gattinnen und Töchter überlassen haben müsse. Für die Theaterleitung selbst bedeutete die Einteilung in Sonn- und Werktagsstücke eine lästige Beschränkung des Spielplans. Sie trachtete daher des öfteren danach, vor allem die Geistlichkeit, die im Grunde die Veranlassung zu einer derartigen Einrichtung gab, anzugreifen. Ignaz Schwarz, der langjährige Souffleur und Herausgeber des Theatralmanachs, wurde wegen solcher Angriffe auf das Kirchenamt 1801 vom Rat zur Rechenschaft gezogen¹⁶¹⁾ und sein Theatralmanach seitdem ebenfalls einer strengen Zensur unterworfen. Ähnlich wurde mit dem Herausgeber des „Theatralischen Wochenblattes“, dem Verlag Grattenauer, verfahren: entweder Unterwerfung seiner Zeitschrift unter die Zensur oder Verbot des Blattes.

¹⁵⁸⁾ Ratsverlaß V 26. 4. 1806, Staatsarchiv.

¹⁵⁹⁾ Stadtbibliothek, Nor H 699.

¹⁶⁰⁾ Siehe 159).

¹⁶¹⁾ Ratsverlaß vom 24. 12. 1801, Staatsarchiv.

Neben den vielen Nachteilen bot die Theaterzensur dem Theater den Vorzug des obrigkeitlichen autoritären Schutzes gegenüber Angriffen und Beleidigungen der in- und ausländischen Presse ¹⁶²⁾, denn für alles, was die Ehre und das Ansehen der Stadt trübte, hatte man in Nürnberg äußerst empfindliche Ohren.

Am 17. September 1806 hob der Generallandeskommissar Graf von Thürheim die „Deputation zur Aufsicht und Zensur des Theaters“ auf, da sich eine solche Einrichtung nicht mit dem „liberalen Geiste“ der königlichen Regierung vertrage. Der „liberale Geist“ der königlichen Regierung bestand darin, daß ab 1806 die Zensur einen anderen Namen (Polizeidirektion) erhielt und anderen Personen (Polizeidirektor Wurm) oblag. Aurnheimer mußte nach wie vor das wöchentliche Repertoire der Polizeidirektion zur Genehmigung vorlegen.

12. Theaterkritik

Die *Theaterkritik* befand sich am Ende des 18. Jahrhunderts noch in ihren Anfängen, eine Kritik in unserem Sinne gab es überhaupt nicht. Die damaligen Tageszeitungen, der „Nürnberger Friedens- und Kriegskurier“, der „Korrespondent von und für Deutschland“, das „Allgemeine Intelligenzblatt“ u. a. brachten meist nur den Spielplan des Theaters; etwaige Berichte über die Aufführungen beschränkten sich auf ganz allgemeine Angaben. Außer der Tagespresse, die in diesem Zusammenhang ausscheidet, besaß Nürnberg zwei Zeitschriften, die sich ausschließlich mit dem Theater beschäftigten: Von 1798 bis 1799 erschien Hubert von Harrers „Nürnberg's Thalia“, ein kritisches Theaterjournal, 1802 das „Theatralische Wochenblatt“ des Ernst Christoph Grattenauer. Hubert von Harrers „Nürnberg's Thalia“ ist bereits in einem Aufsatz Heinz Neuberger's ¹⁶³⁾ beschrieben. Hubert von Harrer, der Stiftsschaffner und Registrator der geistlichen Administration zu Heidelberg, wohlhabend, theaterbegeistert, versuchte mit seiner Zeitschrift das Beispiel der „Rheinischen Musen“ Schmieders, den er „teueren, unvergeßlichen Freund“ nennt, nachzuahmen. Harrer war vor seinem Nürnberger Aufenthalt in Augsburg als Theatersekretär und Interpret kleinerer Rollen tätig, seine literarischen und musikalischen Kenntnisse sind dementsprechend ausgeprägt, seine Urteile begründet und sachlich. Obwohl Harrer zugleich Theatersekretär war, ist in seinen Kritiken — außer dem allgemeinen Wohlwollen der Institution selbst gegenüber — nichts von einer Parteinahme zu spüren. In den 12 „Stücken“, die „Nürnberg's Thalia“ erreichte, bemühte er sich redlich um die Erziehung des Publikums, Verbesserung des Geschmacks und Vermehrung des noch immer geringen Ansehens des Theaters. Erstaunlich ist das Urteil Harrers über die allgemein geschätzten und anerkannten Werke Ifflands und Kotzebues, seine Kritik dieser „faden Platituden“ der „Schauspielfabrikanten“ könnte

¹⁶²⁾ Ratsverlaß vom 24. 1. 1803, Staatsarchiv.
Ratsverlaß vom 26. 1. 1803, Staatsarchiv.

¹⁶³⁾ Stadtbibliothek, Nor 2836/4⁰.
„Haus und Familie“, Beiblatt der Nordbayer. Zeitung Nr. 19 vom 12. 5. 1920.

einer modernen Tageszeitung entnommen sein. Der Mangel an Regie, die in jedem Stück gleichbleibenden Bühnenbilder, das noch fehlende Zusammenspiel der Schauspieler bezeichnete er als unbedingt verbesserungswürdig. Unter den Darstellern begünstigte er keinen besonders. Im 2. Stück der „Thalia“ bemängelte er, daß die Sängerin der Pamina in Mozarts „Zauberflöte“ das hohe „b“ im Terzett nicht erreichte — ein Zeichen, wie genau er die Partitur dieses Werkes kannte. Seine Formulierungen konnten sich zuweilen auch recht ironisch und zynisch zuspitzen, z. B. als er Wranitzkys „Oberon“ besprach und der Sängerin der Titania, Demoiselle Wetzels, riet, in Trauer zu gehen, da sie die Orchesterstimme nicht traf und im Orgelton sang, d. h. einen halben Ton zu tief!

Die Kritik der Oper „Rudolph Kreki“ von d'Alayrac (Text von Schmieder), dürfte eine der vernichtendsten gewesen sein, die das Nürnberger Theater jemals betroffen hat: „... Die heutige Oper ging Gott sey Dank recht abschaulich. Herr von Weber als Krekis Vater war heute vortrefflich, — zwar sang er schlecht, sprach und spielte miserabel und war fatal gekleidet, aber deswegen war er doch vortrefflich, — denn Herr Epp als Kreki, muss das kalte Schütteln, Mad. Lefebvre als junger Kreki den Krampf und Mad. Kronthal als Mad. Kreki wenigstens den Katharr gehabt haben... Die Chöre gingen erbarmungswürdig und Mad. Reuter machte einen Savojarden aus ihrem Kerkermeisterssohne. Ich glaube, sobald Mad. Reuter ein paar Hosen anzieht, ist sie auch wieder ein Savoyarde, wenigstens berechnete sie uns heute zu dieser Bemerkung...“ (10. Stück der „Thalia“).

Kein Wunder, daß Harrer von vielen Seiten angegriffen wurde und daß er sich öfters gegen die Beschuldigung der „Unlauterkeit seiner Absichten“ und gegen den Vorwurf, daß er „von der Ehre der Schauspieler lebe“, verteidigen mußte. Der Rat hatte Harrer schon im Mai 1799 ohne Erfolg aufgefordert, sein Journal der Zensur zu unterwerfen¹⁶⁴). Außer den Rezensionen über die Aufführungen enthielt „Nürnberg's Thalia“ auch dramaturgische Abhandlungen (über den Monolog) und Theateranekdoten. Im 11. Stück der „Thalia“ dementierte Harrer das Gerücht, er dürfe sein Theaterjournal nicht fortsetzen, doch endete es wirklich nach dem 12. Stück zu Ende des Jahres 1799.

Die andere Theaterzeitschrift Nürnbergs, das „*Theatralische Wochenblatt*“ des Verlags Grattenauer, begann im Mai 1802 und endete im Dezember desselben Jahres wieder mit dem Hinweis, daß der Verlag als Fortsetzung die „Allgemeine deutsche Theaterzeitung“ folgen lassen wolle. Das „Theatralische Wochenblatt“ beinhaltete den Spielplan, eine bescheidene Kritik, Nachrichten anderer Bühnen und Anekdoten. Zwar erkannte der Verfasser der Kritiken genau wie Harrer die Minderwertigkeit der gängigen zeitgenössischen Dramatik, manche Mängel der Aufführungen und Fehler der Darsteller, doch fehlte ihm die Sachlichkeit und das Verständnis einer wirklichen Kritik. In Nr. 23 des „Theatralischen Wochenblattes“ wandte sich der Verfasser direkt an die Theaterdirektion mit der Bitte um Abstellung eines besonders störenden Übels:

¹⁶⁴) Ratsverlaß vom 25. 5. 1799, Staatsarchiv.

„... wünschten wir, daß die Katzen während der Vorstellung eingesperrt würden, denn diese Mäusefänger stören fast in jedem Stück das gespannte Interesse... und haben durch ihre lustigen Sprünge aus dem Orchester auf die Bühne stets ein lautes Gelächter bewirkt. Oft wird das Schöne, das wir bewundern müssen, durch eine elende Katze über den Haufen geworfen“.

Daß auch Grattenauers „Theatralisches Wochenblatt“ nicht ohne Feinde blieb, zeigt eine Flugschrift vom Januar 1803 ¹⁶⁵⁾ unter dem Titel:

„Bemerkungen über das glücklich zu Grabe gegangene Theatralische Wochenblatt und wohlgemeinter Rat zur Beherzigung an die Herausgeber der allgemeinen deutschen Theaterzeitung von Justus Vero.“

Diese Schrift erhob den Vorwurf der Parteilichkeit des Rezensenten, der Beleidigung des Publikums und dergl. mehr. Besonders ernst zu nehmen sind diese häufigen gegenseitigen Beschuldigungen in der Öffentlichkeit nicht, Polemiken und Streitschriften waren im 18. Jahrhundert überall verbreitet und beliebt. Einige geringfügigere Kritiken der „Zeitung für die elegante Welt“, die in Briefform erschienen sind, können hier übergangen werden.

III. Direktion Reuter (1808–1819)

1. Verpachtung an Joseph Reuter

Aurnheimers aussichtsloses Experiment, das Theater, ohnehin seiner finanziellen Sicherung (Redoutenprivileg) beraubt, an Mitdirektoren zu verpachten, war zu Beginn des Jahres 1808 endgültig gescheitert. Das Theater wurde daraufhin aus „gegenwärtigen, der Bühne überhaupt nicht günstigen Zeitumständen“ ¹⁶⁶⁾ für einige Zeit geschlossen. Einen Nachfolger seines Unternehmens konnte Aurnheimer nur in seiner nächsten Nähe suchen, da allein ein gewiegter Geschäftsmann, — der zugleich auch Künstler und obendrein mit den speziellen Nürnberger Verhältnissen vertraut sein mußte —, als Käufer des Theaters in Frage kam. Joseph Reuter, Sänger, Regisseur und bisheriger Mitdirektor des Nürnberger Theaters, vereinigte diese Eigenschaften in sich und fand sich auch bereit, das undankbare und schwierige Amt der Theaterdirektion zu übernehmen. Der Mut dieses Mannes, der die Geschicke des Nürnberger Theaters von den Anfängen seines Bestehens an geteilt hatte, ist bewundernswert. Erhoffte er sich mehr als Aurnheimer? Gewiß hatte er als Mitdirektor Erfahrungen sammeln und die Hauptprobleme kennenlernen können, der Erlaß der Abgaben, die Aurnheimer 8 Jahre lang an den Staat bezahlen mußte, erleichterten seine Aufgabe wohl, aber eine Subvention war noch immer aussichtslos, und das einträgliche Redoutenprivileg gehörte längst nicht mehr dem Theater. Außerdem lasteten auf dem Theater beträchtliche Schulden von 20 000 fl., die der neue Besitzer ablösen mußte. Reuter, der selbst nur ein geringes Vermögen besessen haben dürfte, reichte daher am 6. August 1808 bei der städtischen Polizeidirektion den „Plan zu einer neuen Organi-

¹⁶⁵⁾ Stadtbibliothek, Nor 713/8⁰.

¹⁶⁶⁾ Stadtbibliothek, Nor 3852/8⁰.

sation der hiesigen Nationalbühne“ ein¹⁶⁷⁾. Er entwickelte darin den Tilgungsplan der auf dem Theater haftenden Schulden durch *Aktien*.

2. Finanzierung durch Aktien

100 Aktien zu 200 Gulden würden den Schuldbetrag von 20 000 Gulden decken und den Theaterbetrieb weiterführen lassen. Käufer für die 200 Aktien hoffte Reuter unter den „Theaterfreunden und Gönnern“ zu finden. Die Rückzahlung des in Form von Aktien gegebenen Darlehens sollte innerhalb von 20 Jahren erfolgen (in jedem Jahr also 1000 Gulden = 5 Aktien, die Auswahl von 5 Aktien am Ende jedes Jahres das Los bestimmen, die Sicherheit der jährlichen Rückzahlung von 1000 Gulden die jährliche Pachteinnahme von 425 Gulden aus der Konditorei im Foyer des Theaters und ein Teilbetrag der jährlichen Abonnementsgelder in Höhe von 575 Gulden garantieren. Der Zinsfuß für das geliehene Kapital betrug 4 0/0; der hieraus resultierende Betrag wurde in Form einer Eintrittspreisermäßigung von 20 Kreuzern auf jedem Platz den Aktionären vergütet. Alle drei Jahre erhöhte sich der Zinsfuß um 1 0/0 (1811: 5 0/0, 1815: 6 0/0 usw.). Diese, die 4 0/0 übersteigenden Mehrbeträge wurden bar ausbezahlt. Zur eigenen Kontrolle und Sicherheit sollten die Aktionäre aus ihrer Mitte ein Komitee wählen, das die zur Zins- und Kapitalrückzahlung bestimmten Gelder verwahren und den Theateretat kontrollieren mußte. Dieses Komitee erhielt freien Eintritt in das Theater und das Recht, bei Spielplangestaltung und Neuengagements bestimmend mitsprechen zu dürfen.

Durch diese Beteiligung einer Gruppe des Publikums an kaufmännischer und künstlerischer Verwaltung des Theaters war schon die Annäherung an eine städtische Verwaltung vollzogen und das Theater mit zu einem Anliegen des städtischen Bürgertums geworden. Durch dieses System erreichte Reuter zweierlei: Er konnte, ohne sein eigenes Kapital angreifen zu müssen, die Schulden des Theaters zurückzahlen und den Theaterbetrieb wiederaufnehmen, andererseits hatte er einen Teil des Publikums (100 Aktionäre) sicher gewonnen und durfte annehmen, daß dieser sich noch vergrößern würde, da den Aktionären um ihrer eigenen Sache willen das Gedeihen des Theaters gewiß am Herzen lag. Die Polizeidirektion konnte gegen das Vorhaben Reuters keine Einwände haben, da der immer noch gültige Vertrag des reichsstädtischen Rats mit Aurnheimer vom Mai 1799 eine Unterverpachtung (hier: Verkauf) zuließ, wenn der neue Besitzer sich verpflichtete, alle mit Aurnheimer vereinbarten Bestimmungen einzuhalten. Außerdem teilte Reuter schon drei Monate nach Einreichung seines Aktienplanes, am 12. November 1808, der Polizeidirektion mit¹⁶⁸⁾, daß er nicht nur mit Aurnheimer wegen der Verkaufssumme einig geworden war, sondern auch bereits $\frac{2}{3}$ der Aktien eingelöst habe. Die Polizeidirektion genehmigte daraufhin umgehend das Gesuch Reuters und bestätigte sein neues Amt als „Direktor der Nürnberger Nationalschaubühne“.

¹⁶⁷⁾ Stadtarchiv, Acta der Polizeidirektion Rep. C II/Nr. 990.

¹⁶⁸⁾ Siehe 167).

Der Kaufvertrag Aurnheimers mit Reuter wurde am 29. Oktober 1808 unterzeichnet¹⁶⁹⁾ (D). Er bezog sich auf das Theaterprivileg und das gesamte Inventar des Theaters, das Gebäude selbst sollte ja gemäß dem Vertrag von 1799 nach 30 Jahren der Stadt gehören. Die Verkaufssumme betrug 30 000 Gulden. Sie wurde von Reuter selbst als „mäßig“ bezeichnet und setzte sich zusammen aus:

18 000 Gulden	(auf dem Theater lastende Schulden)
1 000 Gulden	(bar an Aurnheimer)
19 000 Gulden	(durch die 20 000 fl. aus den Aktien zu begleichen)
11 000 Gulden	(Hälfte der Baukosten, durch die Stadt nach 30 Jahren zu bezahlen)
<u>30 000 Gulden</u>	

Reuter selbst hatte also nur 19 000 Gulden durch die Aktien aufzuwenden, der Restbetrag von 11 000 Gulden war eine Schuldigkeit der Stadt.

Reuters Aktienplan ließ sich über alle Erwartungen gut verwirklichen. Von den 100 Aktien zu 200 Gulden konnten 97 verkauft werden, der Erlös hieraus betrug 19 400 Gulden. Interessant ist die Zusammensetzung der Bürger, die bereit waren, ein Kapital der — wie die bisherige Erfahrung gezeigt hatte — höchst unsicheren Theaterunternehmung zu leihen. An der Spitze standen die Kaufleute; sie bestritten mit 28 Aktien (5 600 Gulden) fast ein Drittel des gesamten Darlehens. Den 2. Platz nahmen — mit fast nurmehr der Hälfte des Anteils der Handelshäuser — die Regierungs- und Verwaltungsbeamten mit 15 Aktien (3000 Gulden) ein. Ihnen folgen mit 10 Aktien (2000 Gulden) Mitglieder des städtischen Militärs (Obristen, Lieutenants), als letzte Gruppe mit nur 6 Aktien (1200 Gulden) das ehemalige Patriziat.

Am 29. Januar 1810 fand zum ersten Mal die Auszahlung von 5 Aktien statt, die sich von jetzt an immer pünktlich wiederholte. Mit dieser jährlichen Rückzahlung von 1000 Gulden war Reuter keine leichte Aufgabe gestellt, denn der Entzug eines Teils seiner Abonnementsgelder und der Pachteinnahme aus der Konditorei fehlten natürlich seinem sowieso schon aufs äußerste eingeschränkten Etat. Deswegen mußte er — wie auch Aurnheimer — versuchen, dem Theater weitere Einnahmequellen zu eröffnen. Aurnheimers Vorbild kam ihm dabei zunutze. Die Veranstaltung der einträglichen Redouten war zwar nicht mehr möglich, aber Maskenbelustigungen, bei denen nicht getanzt wurde, sogenannte „Maskierte Akademien“ zu veranstalten, blieb ihm unbenommen. 1809 erhielt Reuter hierfür die Erlaubnis, als er jedoch 1810 sie wieder erbat, wurde sie ihm versagt, da der „Königlich bayerische Banco“ als damaliger Besitzer des „Goldenen Reichsadlers“ und Inhaber des Redoutenprivilegs gegen die Konkurrenz Reuters protestierte und darauf verwies, daß Redouten, Vauxhalls und dergleichen nur im „Goldenen Reichsadler“, nicht aber im Opernhaus gehalten werden dürften. Die Einnahmen aus den maskierten Akademien scheinen aber so schwerwiegend und unentbehrlich für Reuter gewesen zu sein, daß er unmöglich auf sie verzichten konnte. Wegen dieser und noch anderer Beschwerden reiste Reuter im Winter 1810 nach

¹⁶⁹⁾ Siehe 167).

München, um die Angelegenheit allerhöchsten Orts vorzutragen. Er erreichte auch sein Ziel und die Erlaubnis, 1811, 1812 und 1813 im Opernhaus Maskenbälle zu halten. 1812 durfte er die „Maskierten Akademien“ noch um eine Warenlotterie bereichern, die unter dem Namen „Glückshafen“ alljährlich veranstaltet wurde, seine Einkünfte aber nur gering vermehrte. In einem Schreiben Reuters vom 20. Oktober 1812 an die Polizeidirektion wies er ausdrücklich darauf hin, daß selbst bei größtem Fleiß und äußerster Sparsamkeit das Theater ohne die Zuschüsse aus den Maskenbällen und dergleichen nicht bestehen könne¹⁷⁰⁾. Im Januar 1814 pachtete Reuter sogar von dem „königlichen Banco“ das einst zum Theater gehörige Redoutenprivileg!¹⁷¹⁾

Reuters Darlehensplan zur Tilgung der Theaterschulden erwies sich bald als eine glückliche Idee. Nicht nur die Wiedereröffnung des Theaters nach dem Scheitern des Direktionskollegiums war gesichert, sondern auch ein Fortbestand durch das gesteigerte Interesse der Bürgerschaft am Theater gewährleistet. Durch den immer mehr zunehmenden Theaterbesuch sah sich die Polizeidirektion im November 1810 veranlaßt, bessere Sicherheitsmaßregeln gegen Unglücksfälle bei so großem Andrang des Publikums zu ergreifen¹⁷²⁾. Reuter wurde die Errichtung eines zweiten Ausganges aus dem Parterre und die Vergrößerung der Feuerwache im Theater zur Auflage gemacht. Wegen der Bezahlung dieser vermehrten Aufwendungen entstanden sofort Streitigkeiten zwischen dem Rat und Reuter, nach längeren Auseinandersetzungen entschied das Innenministerium, daß die Feuerwache zwar von Reuter, die Stadtdiener aber von der Stadt bezahlt werden sollen. Sogar das Verkehrsproblem tauchte damals schon auf und veranlaßte eine Verordnung, nach welcher die zum Theater fahrenden Kutschen nur die Katharinen- oder Theatergasse zur Auf- und Abfahrt benützen, nicht aber in der engen Lorenzergasse umwenden durften.

Joseph Reuters Direktion war eine der glücklichsten in der bisherigen Nürnberger Theatergeschichte. Aus Fehlern wie Vorzügen seines Vorgängers lernend, erwarb er sich selbst die Erfahrungen und Kenntnisse, die sich mit seinem angeborenen Theaterinstinkt vereinten. Drohten größere finanzielle Schwierigkeiten, so war die nun schon 75jährige Markgräfin von Bayreuth, deren Primadonna Reuters Frau einst gewesen, zu schneller Hilfe immer bereit. Kein Bittgesuch der Theaterdirektion (eine erstaunliche Tatsache!) erreichte mehr Stadtverwaltung oder Regierung, und ein neuer Theaterfrühling schien angebrochen zu sein. Leider währte dieses Glück nur 8 Jahre, da Joseph Reuter nach längerer Krankheit am 28. November 1816 starb. Seine Frau Caroline entschloß sich, das Erbe ihres Mannes anzutreten, zumal ihr Jacob Wilhelm Gottfried von Kress, ein langjähriger Freund ihres Mannes, zur Seite stehen wollte¹⁷³⁾. Die Stadtverwaltung hatte nichts dagegen einzuwenden, und so wurde Caroline Reuter am 29. November 1816 Direktorin des Nürnberger Theaters.

¹⁷⁰⁾ Siehe 167).

¹⁷¹⁾ Stadtarchiv, Acta der Polizeidirektion, Rep. C II/XI/8/Nr. 991.

¹⁷²⁾ Siehe 167).

¹⁷³⁾ Stadtarchiv, Magistratsakten, V d 10/2a.

3. *Caroline Reuter und die Intendanz des Nationaltheaters*

Nach Ordnung des Nachlasses des verstorbenen Joseph Reuter durch Herrn von Kress traf das Komitee der Aktionäre mit Caroline Reuter über die Verwaltung des Theaters eine neue Vereinbarung. Das Komitee wünschte, teils um der neuen Direktorin die Arbeit zu erleichtern, teils um eine bessere Kontrollmöglichkeit zu besitzen, einen stärkeren Einfluß auf die Geschäfte zu nehmen und in die Befugnisse der Intendanz einzutreten. Neuengagements, Gastverträge, Entlassungen von Mitgliedern, Gagenerhöhungen usw. konnte Caroline Reuter in Zukunft nur im Einvernehmen mit dem Komitee vornehmen, dieses andererseits ohne Willen der Direktorin ebenfalls nichts ausführen. Die Verwaltung der Finanzen wurde Herrn von Kress anvertraut, die künstlerische Leitung übernahm der Regisseur und frühere Mitdirektor Georg Braun. Dieses neue Abkommen bedeutete einen weiteren Schritt zum städtisch verwalteten Theater. Die Theaterdirektion war nun nicht mehr allein verantwortlich; eine Gruppe angesehener Männer, Oberst von Randahl, der Verleger und Buchhändler Dr. Campe und der Kaufmann Späth, bildeten die Intendanz. Hatte schon Joseph Reuter eine stärkere Beteiligung des Publikums an den Geschicken des Theaters gewünscht und erreicht, so wurden jetzt Vertreter der Nürnberger Bürgerschaft maßgebend mit der Verwaltung des Theaters betraut. Eine der ersten Maßnahmen der neuen Intendanz waren verschärfte Sparsamkeit durch Reduzierung der Gagen, Verminderung des Personals und Vermeidung kostspieliger Opern. Der Jahresetat belief sich damals (1817) auf ca. 20 000 Gulden. Die Ziehung von 5 Aktien zu Anfang des Jahres 1817 wurde dadurch gewährleistet¹⁷⁴⁾. Die von ihrem Mann begonnenen „Maskierten Akademien“ setzte Caroline Reuter fort.

1817 traf Caroline Reuter ein unerwarteter Verlust: Ihre freigebige Gönnerin, Karoline Sophie von Brandenburg-Bayreuth, starb 80jährig in Erlangen. Damit war das Theater seiner einzigen Unterstützung beraubt, Caroline Reuters Stern begann zu sinken. 1818 suchte sie um Abgabenerlaß für die „Maskierten Akademien“ nach, da sonst ihr Zweck, „die Theaterkasse zu stützen“, verfehlt sei. Noch 1818 entschloß sich Caroline Reuter — was Aurnheimer so oft vergeblich tat —, Hilfe bei der bayerischen Regierung zu suchen. In einem wahrhaft rührenden Brief¹⁷⁵⁾ schilderte sie ihre Lage, in die sie unverschuldet geraten, und bat um schleunige Hilfe, da sie auf einem „schrecklichen Punkt der Auflösung stehe“. Die einzige Reaktion des Innenministeriums auf dieses Schreiben war der Vermerk, daß die Nürnberger Polizeidirektion Caroline Reuter mitteilen solle, ihre Bitte sei abgeschlagen. Auch Caroline Reuter traf das Schicksal ihrer Vorgänger; ohne eine Erklärung darüber abzugeben, wies die Regierung, die doch die kleineren Theater in Würzburg, Bamberg, Regensburg unterstützte, Bitten, die aus Nürnberg kamen, konsequent ab. Daraufhin unternahm die Theaterdirektion keinen weiteren Versuch mehr, Hilfe von auswärts zu erhalten. Einige Zeit noch trug Caroline Reuter ihre zu schwer gewordene Bürde, doch im März 1819 legte sie ihr Amt nieder.

¹⁷⁴⁾ Siehe 173).

¹⁷⁵⁾ Siehe 173).

Unter Joseph Reuter und seiner Frau hatte sich das Nürnberger Theater stabilisiert. Die erste Schauspielergeneration ehemaliger Wandertruppenmitglieder hatte einem teilweise aus einheimischen Bürgerkreisen stammenden Ensemble Platz gemacht, die Verwaltung des Theaters und sein Wohlergehen waren zum Anliegen der Bürger Nürnbergs geworden. Der Rücktritt Caroline Reuters geschah mehr aus persönlichen Gründen; erzwungen durch einen finanziellen Zusammenbruch war er nicht. Aber da ihre Tochter kein Interesse an der Weiterführung der Theaterdirektion in Nürnberg zeigte, sondern ein glänzendes Engagement nach Stuttgart annahm, und sich Georg Braun, der bisherige künstlerische Leiter des Unternehmens zur Übernahme der Direktion bereit erklärte, entzog sich Caroline Reuter gern den Mühen und Sorgen, die ihr im Alter zu schwer wurden. Sie blieb bis zu ihrem Tod 1823 Mitglied des Nürnberger Ensembles.

4. Das Ensemble

Unter der Direktion Joseph und Caroline Reuters vollendete sich am Nürnberger Theater der Aufbau eines Ensembles. Dabei spürte Reuter selbst den einheimischen Talenten nach, um sie in der Gesangsschule seiner Frau für das Theater ausbilden zu lassen. Während ihrer 10jährigen Direktion konnten sie die ersten Sopran- (Epp-Guhr, Schüler-Spitzeder), Tenor- (Klostermayer, Bonhak, Nieser) und Baßfächer (Fries, Spitzeder jun.) mit Schülern Caroline Reuters besetzen. Ein außerordentliches Glück kam Reuter bei der Zusammenstellung des Ensembles zugute, kaum ein späterer Nürnberger Theaterdirektor konnte so viele Träger hochberühmter Namen an seinem Theater vereinigen. Noch unter der Leitung der Mitdirektoren war 1807 *Heinrich Anschütz* ans Nürnberger Theater engagiert worden. Obwohl er noch nie zuvor auf einer Bühne gestanden war (dies verheimlichte er allerdings der Nürnberger Theaterdirektion), gewann er sofort bei seinem ersten Auftreten in Kotzebues „Die beiden Klingsberge“ die Gunst des Publikums, und Reuter vertraute ihm 1808 sogar die Regie des Schauspiels an, die vorher Georg Braun innehatte. Während dieser Lehrjahre fand Anschütz Gelegenheit, alle diejenigen Rollen spielen zu können, in denen er später am Wiener Burgtheater glänzen sollte: Marquis Posa („Don Carlos“), Don Cesar („Die Braut von Messina“), Leicester („Maria Stuart“), Ferdinand („Kabale und Liebe“), Wilhelm Tell und Hamlet. 1810 heiratete Anschütz in Nürnberg die Koloratursängerin Josephine Kette (seine erste Frau), die seit 1808 am Nürnberger Theater engagiert war. Leider sind über das Wirken des Heinrich Anschütz in Nürnberg keinerlei zeitgenössische Zeugnisse erhalten, lediglich aus der begünstigten Stellung, die er einnahm, ist auf seine Anerkennung bei Publikum und Theaterdirektion zu schließen. Als Henriette Hendel-Schütz, die berühmte Tragödin des Berliner Königlichen Theaters, 1811 in Nürnberg gastierte, wurde sie auf die enorme Begabung und das überdurchschnittliche Talent des damals 26jährigen Heinrich Anschütz aufmerksam und bewog ihn, ihr nach Königsberg, wo ihr Mann an der Theaterdirektion beteiligt war, zu folgen. Im Herbst 1811 zog Anschütz nach Königsberg und begann seine steile Karriere, die ihn bis auf den Gipfel der Berühmtheit führen

sollte. Nach seinem Weggang übernahm Georg Braun wieder die Schauspielregie; kein anderer Darsteller jedoch konnte Heinrich Anschütz ersetzen, er blieb ohne würdigen Nachfolger. Reuter besetzte sein Fach seitdem je nach Eignung mit verschiedenen Mitgliedern des Ensembles.

Die Opernregie, die Reuter bisher selbst ausgeübt hatte, übertrug er dem Bariton und Komiker *Rolland*. Auch Rolland war zusammen mit seiner Frau, die vorwiegend Soubrettenrollen verkörperte, unter den drei Mitdirektoren 1806 engagiert worden. Wie sein Vater hatte auch Rolland der Schauspielergesellschaft des Andreas Schopf (1787 in Nürnberg) angehört. Über sein Wirken in Nürnberg ist nichts überliefert, wahrscheinlich verließ das Ehepaar Rolland 1815/16 die Nürnberger Bühne.

Die wesentlichste Stütze des Ensembles unter Reuters Direktion waren die Familien Fries-Spitzeder. Johann Georg Christoph *Fries* stammte aus einer alteingesessenen Nürnberger Künstlerfamilie, die in Gostenhof ihren Wohnsitz hatte. Sein Vater, Bildhauer und Maler, kam 1799 durch Aurnheimer ans Nürnberger Nationaltheater und zog auch bald seine ältesten Söhne (im ganzen hatte er drei Söhne) als Gehilfen bei. Christoph, 1788 geboren, fiel durch seine außerordentliche künstlerische Begabung frühzeitig auf. Er entwarf für das Hoftheater in Ansbach eine Festdekoration, deren ausgezeichnetes Gelingen ihm große Bewunderung und den Ruf als Bühnenbildner an das Bamberger Theater eintrug. Der dortige Kapellmeister — kein geringerer als E. T. A. Hoffmann — entdeckte bald die schöne Stimme des jungen Malers und erteilte ihm Gesangunterricht. 1812 konnte der 24jährige Christoph Fries bereits sein erstes Engagement in seiner Vaterstadt annehmen. Er vertrat das Fach des Baß-Bariton, sein Repertoire umfaßte „Sarastro“ („Die Zauberflöte“), „Osmin“ („Die Entführung aus dem Serail“), „Don Giovanni“ und „Publius“ („Titus“). 1816 erhielt er einen Ruf nach Hannover, kehrte aber bereits 1817 nach Nürnberg zurück. 1818/19 nahm er ein Engagement ans Münchner Hoftheater an. Dort blieb er zeit seines Lebens. Er wirkte zuerst als Bassist, dann als Dekorationsmaler neben Quaglio. Christoph Fries und seine Frau waren in Nürnberg 1817 das bestbezahlte Künstlerpaar (183 Gulden 20 Kreuzer monatlich). Der erstaunlichen Doppelbegabung des Maler-Sängers Christoph Fries entsprach durchaus das hohe Künstlertum seiner Frau. Im Dezember 1814 hatte Christoph Fries seine Kollegin, die damals 21jährige Sängerin *Adelheid Spitzeder*, geheiratet. Adelheid Spitzeder, geboren 1793 in Bonn, entstammte einer Sängerfamilie. Ihr Vater, geboren 1769, Bassist des kurfürstlichen Nationaltheaters in Bonn, des Hoftheaters in Weimar (1799) und des Hofopernhauses in Wien (1804), fand 1808 am Ende einer glanzvollen Laufbahn in Nürnberg ein letztes Engagement. Zugleich mit ihm engagierte Reuter 1808 seine damals 15jährige Tochter Adelheid. Damit begann die Karriere der späteren Münchner Hofschauspielerin, die in Nürnberg bald das Erbe der noch unvergessenen Sophie Ackermann antrat. Adelheid Spitzeder begann als Soubrette, sie sang die „Servilia“ („Titus“) und das „Blondchen“ („Die Entführung aus dem Serail“). Bald verwies sie ihre Begabung eindeutig auf das Schauspiel, und Reuter vertraute der erst 17jährigen tragende Rollen an: „Luise“ („Kabale und Liebe“), „Beatrice“ („Die Braut von Messina“), „Eboli“

(„Don Carlos“). 1820 nahm Adelheid Fries-Spitzeder ein Engagement an das Münchner Hoftheater an. Ihre Leistung steigerte sich mit den höheren Anforderungen, die an sie gestellt wurden, und bald hatte sie sich den ersten Platz am Hoftheater erobert. Sie erhielt den Hofschauspielerinnen-Titel verliehen und blieb bis zu ihrer Pensionierung 1846 Mitglied des Hoftheaters. „Maria Stuart“, „Lady Milford“, „Gräfin Tertzy“ fanden durch sie die ideale Verkörperung. Die wenig aufschlußreiche, geringe zeitgenössische Kritik zeichnete sie vor allen anderen Darstellern ihrer Zeit aus. Adelheid Spitzeder starb 100jährig am 21. November 1893 in München.

Von ihren zahlreichen Geschwistern hatte ihr 3 Jahre jüngerer Bruder *Joseph Spitzeder* die Stimme und Begabung des Vaters ererbt. Zusammen mit seinem Vater und seiner Schwester war er 1808 nach Nürnberg gekommen und wuchs geradezu am Theater auf. Er sang 14jährig den „3. Knaben“ („Die Zauberflöte“) und spielte dann und wann Kinderrollen. Caroline Reuter bildete seine Stimme aus, und 1817/18 (21jährig) konnte er das Baß-Buffer-Fach am Nürnberger Theater übernehmen. Er sang „Osmin“ („Die Entführung aus dem Serail“) und „Figaro“ („Die Hochzeit des Figaro“) und entwickelte sich bald zu einem unübertrefflichen Komiker. 1820 verließ er Nürnberg und nahm Engagements in Hamburg und Wien an. 1823 war er bereits der gefeierte Baß-Buffer der Königlichen Oper Berlin. 1832 folgte er einem Ruf nach München, starb jedoch im gleichen Jahr, am 13. Dezember 1832. Seine Frau, *Henriette Spitzeder-Schüler*, die er 1816 in Nürnberg heiratete, bekrönte den Ruhm dieser außergewöhnlichen Familie.

1800 in Dessau geboren, war auch sie durch ihr Elternhaus (Mutter: die berühmte Koloratursängerin *Eugenie Schüler*, Vater: Komiker) künstlerisch angeregt. Schon in ihrer Kindheit überraschte ihre ungewöhnlich schöne, umfangreiche Stimme. Mit 14 Jahren nahm *Henriette Schüler* ihr erstes Engagement in Nürnberg an und debütierte als „Königin der Nacht“ („Die Zauberflöte“). 1816 heiratete sie *Joseph Spitzeder* und widmete sich seitdem mehr der Erziehung ihrer zahlreichen Kinder als der Sängerlaufbahn. Trotzdem trat sie 1819 in das Ensemble des Kärtnertheaters in Wien ein. Dort errang sie als „Zerline“ (*Don Giovanni*) und „Blondchen“ („Die Entführung aus dem Serail“) so große Erfolge, daß man sie förmlich zwang, ein Engagement an die Königliche Oper in Berlin anzunehmen. 8 Jahre lang sang sie dort vor allem Mozarts Opernpartien, doch zog sie sich 1828 ohne äußerem Grund von der Bühne zurück und starb kurz darauf.

Neben der Sänger- und Schauspielerdynastie Fries-Spitzeder hatten es die anderen Mitglieder des Ensembles nicht immer leicht, zu bestehen. Im Schauspiel wirkten neben Adelheid Spitzeder und *Heinrich Anschütz* die Herren *Dertinger*, *Dölle*, *Stahl*, *Racke* und die Damen *Miswitt*, *Rolland*, *Reuter* und deren herangewachsene Tochter *Antoni Reuter* mit. Über sie ist wenig oder nichts bekannt; sie spielten neben den Großen eine verhältnismäßig geringe Rolle.

Von 1813 bis 1817 besaß das Nürnberger Theater zwei hervorragende Komiker: *Eduard Gnauth* und *Johann Bernhard Meck*. Ersterer, 1788 in Dresden geboren, gehörte der Nürnberger Bühne nur 2 Jahre an, er war von 1815

bis 1860 Mitglied des Stuttgarter Hoftheaters. Sein ein Jahr älterer Kollege Meck, ein geborener Fürther, hatte sich schon auf Liebhaberbühnen große Erfolge erspielt. Bis 1817 blieb er in Nürnberg, nach einigen Wanderjahren ließ er sich in Frankfurt nieder und beteiligte sich dort an der Direktion des Theaters. Gnauth und Meck waren Vertreter des in dieser Zeit sehr begehrten Komikerfaches. Die beliebten vom Mimus getragenen Volksstücke enthielten meist eine lustige Person, das „Kasperl“ („Staberl“) und andere humorvolle, manchmal hintergründige Käuze. Von der vollendeten, mit überwältigender Komik gestalteten Darstellung dieser Rollen hing meistens der Erfolg des ganzen Stückes ab. In Volksstücken, Schwänken und Singspielen, wie „Das Donauweibchen“, „Rochus Pumpernickel“ oder „Der Teufelsstein bei Mödlingen“, feierten Meck und Gnauth wahre Triumphe. *)

Die lyrisch-dramatischen Opernpartien sang von 1808–1812 die Sopranistin *Epp-Guhr*, ihre Nachfolgerin wurde 1815 die Sängerin *Braun*. Über die Leistungen der beiden Sopranistinnen ist nichts bekannt. Erstere, eine Schülerin Caroline Reuters, verließ 1812 Nürnberg, um mit ihrem Mann, dem Kapellmeister Guhr, nach Mannheim überzusiedeln, wo dieser die Theaterdirektion übernahm. Frau Epp-Guhrs Repertoire umfaßte alle großen Sopranpartien Mozarts und der zeitgenössischen italienischen und französischen Komponisten. Außer „Pamina“ („Die Zauberflöte“), „Fiordiligi“ („Cosi fan tutte“) „Donna Anna“ („Don Giovanni“) sang sie auch die Titelpartie von Paers „Camilla“ und Cherubinis „Faniska“. 1815 erhielt das Nürnberger Nationaltheater einen neuen Musikdirektor, Joseph Braun, und dessen Frau als 1. Sängerin. Beide blieben nur drei Jahre bis 1818/19 in Nürnberg. Frau Braun übernahm das Fach ihrer Vorgängerin Epp, sie sang Mozarts „Constanze“ („Die Entführung aus dem Serail“), „Gräfin Rosina“ („Die Hochzeit des Figaro“) und Spontinis „Vestalin“.

Von 1808 bis 1814 vertrat Josephine *Kette* das Fach der Koloratsängerin. Ihre Partien waren die „Königin der Nacht“ („Die Zauberflöte“), „Donna Elvira“ „Don Giovanni“), „Vitellia“ („Titus“) u. a. Josephine Kette 1793 in Bamberg geboren, heiratete in Nürnberg Heinrich Anschütz. 1812 folgte sie ihm nach Königsberg; später war sie längere Zeit in Breslau und Leipzig engagiert.

Eine markante Persönlichkeit des Nürnberger Theaters stellte der Tenor *Vitus Bonhak* dar. Noch unter der Direktion Reuter-Braun-Eberhard engagiert, hielt er dem Nürnberger Theater mit kurzen Unterbrechungen 25 Jahre lang die Treue. 1830/31 übernahm er sogar selbst für kurze Zeit die Direktion des Theaters. Wie so viele seiner Kollegen war Vitus Bonhak Schüler der Caroline

*) Der immer zu Späßen aufgelegte Gnauth veranlaßte 1815 in einer Aufführung der Oper „Die Sängerrinnen vom Lande“ (Fioravanti) einen richtigen Theaterskandal. Die äußerst empfindliche Sängerin Braun hörte mitten in einer Arie auf zu singen, da Gnauth durch Pantomime das Publikum zum Lachen gereizt hatte. Sie beschimpfte Gnauth auf offener Bühne und hieß ihren Mann, der als Kapellmeister das Orchester leitete, aufzuhören. Dieser unliebsame Vorfall zog eine Verhandlung durch die Polizeidirektion nach sich, deren Ergebnis nicht etwa eine Bestrafung Gnauths, sondern ein 24stündiger Arrest für den Kapellmeister Joseph Braun und ein Verweis für seine Frau war. Gnauth wurde lediglich gebeten, in Zukunft seine Späße zu unterlassen (E).

Reuter gewesen. Am Anfang seiner Karriere sang er nur kleine Partien, da sein Vorgänger, der Tenor *Klostermayer*, ebenfalls ein Schüler Caroline Reuters, noch in Nürnberg engagiert war. Später verkörperte er alle ersten Tenorpartien, die der damalige Spielplan erforderte: „Belmonte“ („Die Entführung aus dem Serail“), „Titus“, „Octavio“ („Don Giovanni“), „Tamino“ („Die Zauberflöte“), „Johann“ (Méhul: „Johann von Paris“) und „Joseph“ (Méhul: „Joseph und seine Brüder“). Seine außerordentlich schöne Stimme und seine heldische Figur machten ihn bald zum vergötterten Liebling des Publikums. Costenoble¹⁷⁶⁾ bezeichnete seine Stimme als rein und angenehm, aber ohne Kultur.

Durch seine z. T. erstklassigen Kräfte erreichte das Nürnberger Theater schon 10 Jahre nach seinem Entstehen ein gewisses Renommee und lenkte die Aufmerksamkeit vieler Hofbühnen auf sich. Gewiß ist das Zusammentreffen vieler überragender Darsteller in diesem Jahrzehnt von 1808–1818 mit ein Verdienst des weitsichtigen und erfahrenen Theatermannes Reuter gewesen. Freilich, die Nürnberger Bühne bot den Großen des deutschen Theaters Anfang- und Endpunkt einer Karriere, den Höhepunkt ihrer Kunst genossen die Hoftheater Münchens, Wiens, Berlins. Trotzdem blieben alle dem Theater ihrer Anfängerzeit stets verbunden. Ferdinand Esslair wie Heinrich Anschütz, Adelheid Spitzeder und Christoph Fries waren die häufigen, mit Enthusiasmus empfangenen Gäste des Theaters ihrer Lehrjahre. Die Aufteilung der Darsteller in bestimmte Rollenfächer begann sich unter Reuters Direktion allmählich einzuführen. Die ersten Kräfte waren bereits für Schauspiel oder Oper festgelegt, die zweiten mußten noch je nach Bedarf beide Fächer ausfüllen. Die Tabellen auf S. 459/60 sollen die ungefähren Rollenfächer und ihre Vertreter von 1808–1818 zeigen.

Von 1808 bis 1813 wirkte am Nürnberger Nationaltheater Joseph *Hungermüller* (1770–1820) als Theatermaler. Seine Tätigkeit in Nürnberg ist außer in Akten auch durch den Entwurf eines Theatervorhanges (Norica-Sammlung der Stadtbibliothek) nachweisbar. Dieser Entwurf — eine Lithographie im Folioformat — zeigt in klassizistischer Allegorie Minerva, Musen und Faune in einem Hain, im Hintergrund einen griechischen Tempel.

Wahrscheinlich wurde der Vorhang bei der Übernahme der Theaterdirektion durch Reuter 1808 ausgeführt.

1813 schuf Hungermüller Dekorationen für das Theater in Salzburg, seit 1817 war er am Hoftheater in München tätig.

5. Gäste

Obwohl das Nürnberger Nationaltheater unter Reuters Direktion viele hervorragende Mitglieder besaß, begann doch die Gastspieltätigkeit an dieser Bühne allmählich zuzunehmen. Diese Erscheinung zeigten alle Theater jener Zeit. Sie war — wie Goethe äußerte — „das einzige Mittel, um jetzt ein deutsches Theater oben zu halten“¹⁷⁷⁾. Das Publikum aller Städte begehrte die

¹⁷⁶⁾ Tagebücher Costenobles, Theatermuseum, München.

¹⁷⁷⁾ Goethe: Gespräche mit Eckermann, 20. 12. 1826.

Schauspiel

Fach:	1808	1809	1810	1811	1812	1813
Herren	1. Liebhaber u. Held	Anschütz	Anschütz	Anschütz	Dertinger	Dertinger
	2. Liebhaber Komiker	Dertinger Rolland	Dertinger Rolland	Dertinger Rolland	Dertinger Rolland	Dertinger Meck u. Gnauth
	1. Liebhaberin u. Heldin	Spitzeder	Spitzeder	Spitzeder	Spitzeder	Spitzeder
Damen	Charakter- rollen	Misswitt	Misswitt	Misswitt	Misswitt	Misswitt
	Jugendliche Naive	Valentin u. Rolland	Valentin u. Rolland	Valentin u. Rolland	Valentin u. Rolland	Valentin u. Rolland
	Fach:	1814	1815	1816	1817	1818
Herren	1. Liebhaber u. Held	Racke u. Dertinger	Racke u. Dölle	Stahl u. a.	Stahl u. a.	Stahl u. a.
	2. Liebhaber Komiker	Dertinger Meck u. Gnauth	Dertinger Meck	Dertinger Meck	Dertinger Meck	Dertinger Meck
	1. Liebhaberin u. Heldin	Spitzeder	Reuter u. Misswitt	Reuter u. Misswitt	Spitzeder- Fries	Reuter jun.
Damen	Charakter- Rollen	Misswitt	Misswitt	Misswitt	Misswitt	Misswitt
	Jugendliche Naive	Valentin u. Rolland	Reuter jun.	Reuter jun.	Reuter jun.	Reuter jun.

Oper

Fach:	1808	1809	1810	1811	1812	1813
Herren	Lyr.-dram. Sopran	Epp-Guhr	Epp-Guhr	Epp-Guhr	Epp-Guhr	Gäste
	Koloratur- Sopran	Kette- Anschütz	Kette- Anschütz	Kette- Anschütz	Nieser	Nieser
	Soubrette und Sopran	Rolland u. Valentin	Rolland u. Valentin	Rolland u. Valentin	u. Rolland	u. Rolland
	Kleinere Partien	Caroline Reuter	Caroline Reuter	Caroline Reuter	u. Valentin	u. Valentin
	1. Tenor	Klostermayer	Klostermayer	Klostermayer	Caroline Reuter	Caroline Reuter
	2. Tenor	Bonhak	Bonhak	Bonhak	Bonhak	Bonhak
	Bariton-Baß	Spitzeder sen., Reuter	Spitzeder sen., Reuter	Hannwarder u. Reuter	—	Fries
	Baß-Buffer	Braun u. Rolland	Braun u. Rolland	Braun u. Rolland	Braun u. Rolland	Braun u. Rolland
Herren	Fach:	1814	1815	1816	1817	1818
	Lyr.-dram. Sopran	Schüler- Spitzeder	Braun	Braun	Braun	Braun
	Koloratur- Sopran	Schüler- Spitzeder	Schüler- Spitzeder	Schüler- Spitzeder	Schüler- Spitzeder	Schüler- Spitzeder
	Soubrette und Sopran	Rolland u. Valentin	Rolland u. Valentin	Rolland u. Valentin	Rolland u. Valentin	Rolland u. Valentin
	Kleinere Partien	Caroline Reuter	Caroline Reuter	Caroline Reuter	Caroline Reuter	Caroline Reuter
	1. Tenor	Nieser	Nieser	Nieser	Bonhak	Bonhak
	2. Tenor	—	—	—	—	—
	Bariton-Baß	Fries	Reuter u. Fries	Reuter	Fries	Fries
	Baß-Buffer	Braun u. Rolland	Braun u. Rolland	Braun u. Rolland	Spitzeder jun.	Spitzeder jun.
Damen	Fach:	1814	1815	1816	1817	1818
	Lyr.-dram. Sopran	Schüler- Spitzeder	Braun	Braun	Braun	Braun
	Koloratur- Sopran	Schüler- Spitzeder	Schüler- Spitzeder	Schüler- Spitzeder	Schüler- Spitzeder	Schüler- Spitzeder
	Soubrette und Sopran	Rolland u. Valentin	Rolland u. Valentin	Rolland u. Valentin	Rolland u. Valentin	Rolland u. Valentin
	Kleinere Partien	Caroline Reuter	Caroline Reuter	Caroline Reuter	Caroline Reuter	Caroline Reuter
	1. Tenor	Nieser	Nieser	Nieser	Bonhak	Bonhak
	2. Tenor	—	—	—	—	—
	Bariton-Baß	Fries	Reuter u. Fries	Reuter	Fries	Fries
	Baß-Buffer	Braun u. Rolland	Braun u. Rolland	Braun u. Rolland	Spitzeder jun.	Spitzeder jun.

Großen der deutschen Bühne persönlich bewundern zu können, und die Theaterdirektoren zogen daraus den Vorteil eines ausverkauften Hauses. Zugleich boten die Spitzenkräfte der damaligen Bühnenkunst den einheimischen Darstellern Anregung zur Nacheiferung. Aus Gründen der langwierigen und beschwerlichen Reise blieben die Gäste meist Tage oder Wochen in der fremden Stadt und spielten ihr umfangreiches Repertoire „ab“. Die Gäste des Nürnberger Nationaltheaters waren so zahlreich, daß an dieser Stelle nur einiger der wichtigsten gedacht werden kann. Zu ihren berühmtesten zählten der Schauspieler, Regisseur, Dramaturg, Bühnenleiter und Bühnenschriftsteller *Franz von Holbein* und seine Gattin, die Schauspielerin *Marie Renner*. Beide spielten meist in eigenen Lustspielen Holbeins, der in Nürnberg einer der beliebtesten Verfasser leichter Unterhaltungsstücke war. Holbein gastierte damals häufig am Burgtheater in Wien; Marie Renner, eine außerordentlich gefeierte Darstellerin naiver Liebhaberinnen, gehörte dem Ensemble des Münchner Hoftheaters an. Kaum hatten Holbein und seine Frau ihr Gastspiel in Nürnberg beendet, so erwartete das Publikum noch im gleichen Monat (März 1810) eine neue Sensation: den lyrischen Tenor des Berliner Nationaltheaters, Ferdinand Aloys *Wurm*. Wurm, der mit einer herrlichen Stimme und in gleicher Weise für das komische Fach begabt war, sang in Nürnberg den „Don Octavio“ („Don Giovanni“) und „Tamino“ („Die Zauberflöte“) und spielte in Kotzebue'schen („Das Intermezzo“) und Treitschke'schen („Der Zinngiesser“) Lustspielen die komischen Rollen. Später vereinte er diese Doppelbegabung und erreichte als Tenorbuffo in ganz Deutschland Berühmtheit.

Im Herbst 1810 gastierten -- stürmisch gefeiert -- das inzwischen schon berühmt gewordene ehemalige Mitglied der Nürnberger Bühne, Ferdinand *Esslair* und seine Frau in Nürnberg. Esslair spielte den „Ferdinand“ („Kabale und Liebe“), „Marquis Posa“ („Don Carlos“) und „Pygmalion“ (Benda/Brandes). Eine Seltenheit für die Nürnberger Bühne stellte auch eine Aufführung von Racines „Phädra“ durch Esslairs Gattin in der Titelrolle dar.

Conrad Carl Casimir *Döbbelin*, der Sohn des bekannten Schauspielers und Heldendarstellers der Neuberin, Carl Theophil Döbbelin, seit 1809 Mitglied des Stuttgarter Hoftheaters, besuchte im September 1813 Nürnberg. Er spielte vor allem in den Kotzebueschen Stücken „Der Bruderzwist“, „Graf Benjowsky“, „Die beiden Klingsberge“, „Der Wirrwar“ u. a.

Die bedeutendsten Gäste des Nürnberger Theaters aber waren zwei der überragendsten Künstlerpersönlichkeiten des deutschen Theaters der damaligen Zeit überhaupt: die berühmte Tragödin des königlichen Theaters in Berlin, *Henriette Hendel-Schütz*, und die Primadonna der Berliner Hofoper, *Anna Milder-Hauptmann*.

Henriette Hendel-Schütz, deren künstlerische Entwicklung von der Opersoubrette („Zerline“) bis zur tragischen Heldin („Jungfrau von Orleans“) geführt hatte, wurde vor allem durch ihre pantomimischen Darstellungen, die sie auf ihren ausgedehnten Kunstreisen durch ganz Europa zeigte, weltberühmt. Die Großen ihrer Zeit, Wieland, Kleist, Fichte, Goethe und Schiller, verherrlichten die Künstlerin und Schiller widmete ihr die Verse:

„Wer wie du den Besten seiner Zeit
Genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten.“

Die Sopranistin Anna Milder-Hauptmann, eine künstlerische Sensation ersten Ranges, stand zur Zeit ihrer Nürnberger Gastspiele auf dem Höhepunkt ihres Ruhmes. Ein Angebot Napoleons, an die Pariser Oper zu kommen, ein ebensolches nach London und Stuttgart hatte sie eben ausgeschlagen, doch folgte ihrem mit Enthusiasmus aufgenommenen Gastspiel an der Berliner Hofoper ein Engagement an dieses Theater, dem sie 15 Jahre lang angehörte. Anna Milder-Hauptmann verkörperte als eine der ersten den neuen Primadonnentypus des 19. Jahrhunderts, der in Wagners Heroengestalten gipfeln sollte: den hochdramatischen Sopran. Die deutsche „Legato“-Sängerin begann sich damals erstmals gegenüber der italienischen Koloratursängerin durchzusetzen. Der Kehlkopf-Bravour der Rokokoprimadonnen gänzlich abhold, hatte schon Mozart die lyrische Wärme und seelische Empfindsamkeit der Stimme für die Gestaltung seiner Opernpartien gefordert, durch Gluck, Beethoven und Cherubini steigerte sich dieses Ideal ins Heroisch-Tragische. Für Anna Milder-Hauptmann komponierte Beethoven seine „Leonore“ („Fidelio“), Cherubini seine „Faniska“. In Nürnberg sang die Künstlerin — wie in dieser Zeit allgemein üblich — eine Hosenrolle: Mozarts „Tamino“ („Die Zauberflöte“) und die für sie komponierte weibliche Hauptrolle der Oper „Die Schweizerfamilie“ Weigl.

6. Orchester

In dem Vertrag Aurnheimers mit dem Stadtmusikchor vom 24. Mai 1807 waren die Orchestermitglieder formell am Theater angestellt worden, d. h. sie hatten die Pflicht, an allen musikalischen Proben und Aufführungen für ein bestimmtes Honorar teilzunehmen. Diese Regelung blieb auch unter Reuters Direktion unverändert bestehen. Allerdings nahm die Beschäftigung der Musiker am Theater nur einen Teil ihrer Tätigkeit ein, Konzerte, Kirchen- und Tanzmusik bildeten nach wie vor eine unentbehrliche Einnahmequelle. Die Mitglieder des Orchesters wechselten nur ganz selten, ihr Dirigent dagegen öfters. Häufige Unstimmigkeiten zwischen dem vom Rat angestellten Kapellmeister, der Konzerte und Kirchenmusik leitete, und dem Theaterkapellmeister trugen die Schuld daran.

Das Orchester bestand (1813) aus 15 Mitgliedern¹⁷⁸⁾ und drei Aushilfen (Schüler), eine für den damaligen Opernspielplan ausreichende Zahl. Außer dem selbstverständlichen Streichquartett, Violine I, Violine II, Viola, Cello, waren mit Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Waldhorn und Posaune die wichtigsten Blasinstrumente vertreten. Die meisten Musiker beherrschten 3—4 Instrumente ziemlich gleichwertig, sodaß durch geschickte Einteilung auch Opern mit größerer Orchesterbesetzung aufgeführt werden konnten. Die kammermusikalische Wiedergabe zeitgenössischer Opern entsprach dabei durchaus den Absichten ihrer Komponisten, abgesehen davon, daß das kleine Haus gar kein größeres Klangvolumen vertragen hätte.

¹⁷⁸⁾ Stadtarchiv, Acta der Polizeidirektion, Rep. C II, XI/5/Nr. 998.

Die Kräfte dieses Kammerorchesters waren zweifellos überfordert. Der anstrengende Theaterdienst (Proben und Aufführungen) allein hätte ihr Arbeitsmaß vollständig erfüllt, so aber beanspruchten die Vorbereitungen und Aufführungen der vielen Konzerte und Kirchenmusiken noch alle restliche Zeit. Daß daher für ein gewissenhaftes, intensives Einstudieren eines Werkes nie Zeit war, ist verständlich. Kein Wunder, daß bei der Theaterdirektion ständig Klagen des Publikums über das Versagen des Orchesters eintrafen. Eine Änderung dieser Verhältnisse lag jedoch wegen der beschränkten Mittel nicht in der Macht der Theaterdirektion.

7. Spielplan

Der *Spielplan* Reuters unterschied sich nicht wesentlich von dem seines Vorgängers Aurnheimer. Reuter war noch mehr als dieser gezwungen, den „Kassenstandpunkt“ zu vertreten, da ihm bedeutende Einnahmen aus dem Redoutenprivileg fehlten. Die künstlerische Absicht Reuters äußerte sich in den ungefähr ein Drittel des Spielplans einnehmenden Operaufführungen, das Gros der Schauspiele, die zwei Drittel des Spielplans ausmachten, enthielt vorwiegend minderwertige Unterhaltungsstücke. Unter ihren Autoren nahm während der ganzen 10 Jahre August Kotzebue die unbestrittene Vorrangstellung ein. Von jährlich etwa 120 Schauspielaufführungen entfielen ungefähr 40, also ein Drittel, auf Kotzebue'sche Stücke. An zweiter Stelle standen um 1810 Vogel („Reue und Ersatz“, „Vier Schildwachen auf einem Posten“), Zschokke („Zauberin Sidonia“, „Abaellino“) und Stegmayers „Rochus Pumpernickel“. Dieses Stück, ein musikalisches Quodlibet, bildete das meistaufgeführte Bühnenstück der Epoche Reuter überhaupt. Gegen 1817 rückten Iffland („Der Hausfriede“) und Johanna von Weissenthurn („Die Schlacht bei Hermannstadt“) in der Gunst des Publikums an die zweite Stelle. Von den übrigen, meist mit 4 oder 5 Werken vertretenen Schriftstellern erfreuten sich Franz von Holbein („Fridolin“ oder „Der Gang nach dem Eisenhammer“ nach Schillers Ballade), Schröder („Geschwind, eh's jemand erfährt“), Ziegler („Der Tag der Erlösung“) und Steigentesch („Liebe neckt“) besonderer Beliebtheit.

Neben dem bürgerlichen Sittengemälde nahm das Ritter- und Schauerdrama („Der Teufelsstein bei Mödlingen“, „Das Fehmgericht“, „Die Teufelsmühle am Wienerberg“) einen immer breiteren Raum ein. Iffland und Jüngers Beliebtheit dagegen hatte seit 1802/03 erheblich abgenommen.

Die Klassiker wurden selten gespielt, vor allem Goethe. Von seinen Werken kamen nur zwei, „Götz von Berlichingen“ und „Egmont“, 1808 je einmal zur Aufführung. „Clavigo“ und „Stella“, noch unter Aurnheimer einige Male aufgeführt, verschwanden völlig aus dem Repertoire. Ebenso erging es Lessings „Minna von Barnhelm“; sein „Nathan der Weise“ und „Emilia Galotti“ dagegen standen — wenn auch selten — auf dem Spielplan. Besserer Pflege als je zuvor erfreuten sich Shakespeares Stücke; sie rückten wieder in das Blickfeld allgemeinen Interesses. Vor allem die Gäste bevorzugten die großen Paraderollen „Hamlet“, „Lady Macbeth“, „Julius Caesar“ und „King Lear“.

Ebenfalls Gästen, Ferdinand Esslair und seiner Frau, verdankte das Nürnberger Publikum die ganz vereinzelt dastehende zweimalige Aufführung der „Phädra“ Racines. Unter den Klassikern erreichte Schiller die meisten Aufführungen. 1810 gingen fünf seiner Hauptwerke in Szene; damit war er bereits an die Seite Ifflands gerückt, 1817 übertraf er sogar Vogel, Holbein, Schröder, Zschokke und Ziegler an Beliebtheit. Schillers bedeutendste dramatische Schöpfungen gehörten zum ständigen Repertoire des Nürnberger Nationaltheaters: An der Spitze standen „Die Braut von Messina“, „Kabale und Liebe“, „Die Jungfrau von Orleans“ und „Maria Stuart“; „Don Carlos“, „Wilhelm Tell“, „Die Räuber“, „Die Verschwörung des Fiesco in Genua“ und die Wallenstein-Trilogie wurden nur ein- oder zweimal gespielt. Der Spielplan des Schauspiels setzte sich bei ungefähr 120 Aufführungen durchschnittlich folgendermaßen zusammen:

Kotzebue	40	Aufführungen	
Iffland	10	Aufführungen	
Weissenthurn	8	Aufführungen	
Schiller	6	Aufführungen	
Körner	6	Aufführungen	
Schröder	5	Aufführungen	
Ziegler	4	Aufführungen	
Vogel	4	Aufführungen	
Holbein	3	Aufführungen	
Zschokke	3	Aufführungen	
Müllner	3	Aufführungen	
Shakespeare	2	Aufführungen	
Lessing	1	Aufführung	(Emilia Galotti)
Grübel	1	Aufführung	
Brezner	1	Aufführung	(Das Räuschchen)
Beck	1	Aufführung	(Die Schachmaschine)
		98	Aufführungen.

Ca. 14 Aufführungen entfielen auf Volksstücke („Kaspar, der Thorringer“ oder „Dämonia, das kleine Höckerweibchen“), 8 Aufführungen auf pantomimische Darstellungen, Ballett, musikalische Quodlibets oder Oratorien-aufführungen im Opernhaus (Haydn: „Die Jahreszeiten“, „Die Schöpfung“; Graun: „Der Tod Jesu“).

Weit höheres Niveau als der an Aufführungszahlen überlegene Spielplan des Schauspiels besaß der Spielplan der Oper. Hier überwogen die bedeutenden Werke eindeutig die minderwertigen Tagesproduktionen. Erfreulicherweise stand Mozart während der ganzen 10 Jahre — sowohl was die Zahl der aufgeführten Werke als auch die Häufigkeit ihrer Aufführungen betraf — an der Spitze. Seine Frühwerke ausgenommen, wurden alle Hauptwerke gespielt:

„Die Entführung aus dem Serail“, „Die Hochzeit des Figaro“, „Don Giovanni“, „Cosi fan tutte“, „Titus“, „Die Zauberflöte“. Letzteres Werk war die meistaufgeführte Oper dieser Epoche überhaupt. Von den älteren Wer-

ken hielten sich die seit den Tagen der Wandertruppen beliebten Opern „Der Baum der Diana“ des Giambattista (Padre) Martini, die Duodramen „Medea“ und „Ariadne auf Naxos“ des Gothaischen Hofkapellmeisters Georg Benda und die Rokoko-Singspiele „Hieronymus Knicker“, „Das rote Käppchen“ und „Doktor und Apotheker“ des Carl Ditters von Dittersdorf. Die um die Jahrhundertwende entstandene italienische Oper vertraten Ferdinando Paer („Sargino“, „Camilla“), Giovanni Paesiello („Die schöne Müllerin“, „König Theodor“) und Antonio Salieri („Axur, König von Ormus“). Die klassizistische große Oper französischer Prägung hielt mit Gasparo Spontinis begeistert aufgenommener „Vestalin“ ihren endgültigen Einzug in Nürnberg, nachdem sie schon Luigi Cherubini („Der Wasserträger“) und Etienne Nicolas Méhul („Joseph in Ägypten“) vorbereitet hatten. 1817 verdrängten die lyrisch-heiteren Opern des François Adrien Boieldieu („Johann von Paris“) etwas die gestrengeren Vorgänger Cherubini und Méhul. Unter den unbedeutenderen Werken waren Peter von Winters „Das unterbrochene Opferfest“, Joseph Weigls „Die Schweizerfamilie“ und Wenzel Müllers „Die Schwestern von Prag“ beliebt und oft gespielt. Der Opernspielplan von 1810, im ganzen etwa 40 Opern, ergibt ungefähr folgendes Bild:

Mozart	9 Aufführungen
Müller	6 Aufführungen
Paer	5 Aufführungen
Weigl	4 Aufführungen
Winter	3 Aufführungen
Cherubini	2 Aufführungen
Dittersdorf	2 Aufführungen
d'Alayrac	2 Aufführungen
Martini	1 Aufführung
Cimarosa	1 Aufführung
Benda	2 Aufführungen
Méhul	1 Aufführung
Paesiello	1 Aufführung
Salieri	1 Aufführung
	40 Aufführungen

Bezeichnend auch für den Spielplan Reuters bleibt seine Gestaltung ausschließlich mit Werken der Gegenwart. Außer Shakespeare kamen keine älteren Dichter zu Wort, in der Oper kaum die Vorläufer Mozarts, geschweige denn die Vertreter der Barock- oder Rokoko-Oper, Händel, Hasse, Gluck oder Pergolesi. Verdienstvoll bleibt — bei der Unmenge kurzlebiger Tagesdramatik — die Aufführung des Gesamtwerks von Schiller und Mozart, ebenso die Wiederaufnahme der Dramen Shakespeares.

Ein qualitativer Unterschied des Nürnberger Spielplans dieser Zeit zu dem der großen Hoftheater bestand also nicht.

8. Das Publikum

Infolge des vollkommenen Fehlens der *Theaterkritik* von 1806—1818 läßt sich über die Qualitäten der Darsteller und der Regie kaum etwas aussagen. Das „Deutsche Unterhaltungsblatt für gebildete Leser aus allen Ständen“ brachte in Nr. 7 am 24. Januar 1816 einen kurzen Bericht über die Erstaufführung des Schauspiels „Die Braut im Grabe“, der nur in einigen Phrasen die Leistung der Schauspieler ganz allgemein lobte. Da dieses Blatt im Verlag Campe erschien, dessen Inhaber, Dr. Campe, Mitglied des Theaterkomitees war, sind kaum Schlüsse daraus zu ziehen. Das „Theatralische Wochenblatt“ und die „Thalia“ Nürnbergs waren 1803 ohne Nachfolger geblieben. Franz Eduard Hysels Nürnberger Theatergeschichte, wegen der persönlichen Verbundenheit des zeitgenössischen Verfassers eine wichtige Quelle, versagt ebenfalls in diesem Punkte völlig. Hysel äußert lediglich, daß Reuter besonderen Wert auf Regie, Dekoration und Kostüm legte. Er versuchte, die historische Treue des Kostüms zu wahren und ließ die Römer in Mozarts „Titus“ nicht mit „geschmierten Stiefeln“ auftreten.

Einen Ersatz für die fehlenden Quellen der Theaterkritik bieten Nachrichten¹⁷⁹⁾ über das Publikum im Theater, die in dieser Zeit (1808—1818) erstmals in der Theatergeschichte Nürnbergs auftauchen. Die Zusammensetzung des damaligen Theaterpublikums läßt sich ungefähr aus den Besitzern der Theateraktien ablesen: im allgemeinen Kaufleute und Militär. Letzteres gab öfters Anlaß zu Beschwerden bei der Polizeidirektion, da es zu lebhaften Anteil an den Vorgängen auf der Bühne nahm und mit Füßen und Stöcken den Takt schlug. Die Parteilichkeit dieses Publikums für oder gegen manche Darsteller führte zu Cliquenbildungen, die sich in den Pausen oft sehr unangenehm äußerten. Beifallklatschen der einen löste Lärm und Zischen der anderen Gruppe aus — und dies alles bei offener Szene! Qberhaupt bildete die Anteilnahme des Publikums an den theatralischen Vorgängen einen — für uns kaum mehr bestehenden — Faktor der Theatergeschichte. So konnte das Urteil des Publikums die Aufführungsziffern eines Stückes erhöhen und erniedrigen; den Verbleib oder Austritt eines Ensemble-Mitglieds bestimmte zum großen Teil der Grad seiner Beliebtheit beim Publikum. Die Theaterdirektion schloß kein Neuengagement ab, bevor sie nicht dem Publikum in einer Gastvorstellung das neue Mitglied vorgestellt und sein Urteil gehört hatte.

Ein anderer Stein des Anstoßes war dem Magistrat das Benehmen der Handwerksburschen im Theater. Diese verursachten viel Lärm und Getümmel und hatten sich — nach Meinung der Stadtväter — das Geld zum Besuch der Galerie meist unrechtmäßig angeeignet. Da sie außerdem in ihrer „sittlichen Bildung“ mehr Schaden als Nutzen nähmen, beschloß die Polizeidirektion 1817, den Handwerksburschen nur in Begleitung der Eltern oder Lehrer den Theaterbesuch zu gestatten. Außerdem wurde ein respektverschaffender Corporal vor die Galerietüren gestellt, der für Ruhe und Ordnung sorgen mußte.

¹⁷⁹⁾ Stadtarchiv, Magistratsakten V d 10/2a.

IV. Direktion Georg Braun (1819–1823)

1. Übernahme der Direktion durch Georg Braun

Als Caroline Reuter im März 1819 von der Direktion des Nürnberger Nationaltheaters zurücktrat, überließ sie *Georg Braun*, dem langjährigen Mitglied und bisherigen künstlerischen Direktor, die Theaterleitung. Georg Braun, einst Regisseur unter Aurnheimer, dann „Mitdirektor“ und später „Ober-Inspector“, war seit seinem Nürnberger Engagement 1802 18 Jahre lang in Nürnberg geblieben und hatte mit aktiver Teilnahme die Ära Aurnheimer und Reuter miterlebt. An Erfahrungen konnte es ihm nicht mangeln. Am 17. März 1819 schloß er einen Vertrag mit Caroline Reuter¹⁸⁰⁾, durch den er in alle Rechte und Pflichten seiner Vorgängerin eintrat. Ausdrücklich verpflichtete er sich, die jährlichen Aktienziehungen pünktlich einzuhalten und das Theaterprivileg und Inventar den Aktionären bis zur Tilgung der restlichen Aktiensschuld von 11 600 Gulden als Pfand zu belassen. Braun selbst besaß — nach Angabe der Polizeidirektion¹⁸¹⁾ — ein kleines Vermögen von etwa 2000 bis 3000 Gulden.

2. Finanzierung

Zu Anfang seiner Direktion stieß Braun auf keinerlei Schwierigkeiten; durch große Sparsamkeit und Einschränkung konnten 1820 und 1821 je 5 Aktenverlosungen à 200 Gulden stattfinden.

Im April 1821 wurde Aurnheimer vom Magistrat vorzeitig abgefunden, und das Theatergebäude ging — gemäß dem Vertrag von 1799 — als Eigentum an die Stadt über (F). Braun war also ab 1821 nicht mehr der Unterpächter Aurnheimers, sondern des Stadtmagistrats¹⁸²⁾. Da Braun überhaupt keine finanzielle Unterstützung genoß (auch nicht durch eine theaterbegeisterte Markgräfin), war er gezwungen, sein kleines Vermögen allmählich dem Theater zu opfern. Als auch dieses verbraucht war, entschloß er sich — wie alle seine Vorgänger —, im Theater „Maskierte Akademien“ zu veranstalten, um sich dadurch eine neue Einnahmequelle zu erschließen. Ein dahingehendes Gesuch Brauns vom 17. September 1822¹⁸³⁾ lehnte der Magistrat jedoch mit der Begründung ab, daß nur in Wirtshäusern Tanzmusik und nur im „Reichsadler“ Redouten gehalten werden dürften. Im Theater konnten nur maskierte Veranstaltungen ohne Tanz stattfinden, die selbstverständlich weniger gern besucht wurden. So verhängnisvoll für das Theater sollte sich die Trennung des ursprünglich vereinten Theater- und Redoutenprivilegs durch Aurnheimer auswirken!

Georg Braun geriet im Laufe des Jahres 1822 in immer größere Schwierigkeiten; es blieb ihm nur noch der Ausweg, um städtische Unterstützung zu bitten. Ein Gesuch Brauns an den Stadtmagistrat enthüllte noch einmal das

¹⁸⁰⁾ Siehe 179).

¹⁸¹⁾ Siehe 179).

¹⁸²⁾ Stadtarchiv, Magistratsakten, Rep. C 9/II/14, 3, Nr. 5 d.

¹⁸³⁾ Stadtarchiv, Magistratsakten, V d/10/2a.

ganze Elend (G). Bisher ohne jede öffentliche Unterstützung, konnte das Unternehmen nur durch aufgenommenes, verzinsliches Kapital und schwankende, unsichere Einnahmen der Kasse erhalten werden. Der tägliche Kampf um das Bestehen ließ eine ersprießliche künstlerische Arbeit nicht gedeihen.

Die Stellungnahme des Stadtmagistrats zu dem Gesuch Brauns unterschied sich allerdings wesentlich von der früherer Bittschriften. Anstelle des kategorischen „Nein“ trat eine längere Diskussion über Annahme oder Ablehnung des Gesuches. Trotzdem war das Ergebnis wiederum negativ: Die Mittel der Stadtkasse waren bereits erschöpft.

In den letzten Jahrzehnten der alten Reichsstadt war vieles heruntergekommen oder zerstört worden, was dringendst renoviert werden mußte: Kirchen, Spitäler, Häuser und Plätze der mittelalterlichen Stadt, denen sich das Hauptinteresse der romantischen Bewegung zuwandte. Für das Theater blieb daher nichts mehr übrig, zumal es erst eine bedeutende Ausgabe, die Abfindung Aurnheimers mit 5000 Gulden, verursacht hatte. Der Stadtmagistrat war nichtsdestoweniger überzeugt, daß das Theater ohne eine öffentliche Unterstützung nicht mehr weiter bestehen könne. Er verwies Braun daher an die königliche Regierung in Ansbach wegen einer staatlichen Subvention, die den Theatern in Augsburg, Würzburg, Ansbach, Bamberg, Regensburg und anderen Städten bereits gewährt wurde. Aber Braun erging es damit nicht anders als seinen Vorgängern: Ohne Angabe eines Grundes wurde seine Bitte abgeschlagen. In dieser Zeit höchster Not, da alle materiellen Mittel versagten und die Theaterunternehmung ihrer stetigen Auflösung entgegenging, erbarmte sich die Kunst selbst ihres darniederliegenden irdischen Tempels und vollbrachte ein Wunder, das die Theaterdirektion der größten Sorgen enthob und Aussicht auf eine schönere Zukunft eröffnete: Am 26. September 1822 wurde in Nürnberg Carl Maria von Webers „Der Freischütz“ erstaufgeführt und löste nach anfänglicher Zurückhaltung einen Beifallstau aus, der in der Nürnberger Theatergeschichte bis dahin ohne Beispiel war. Bis Ende des Jahres 1822 konnte der „Freischütz“ allein 17 mal unter größtem Andrang des Publikums gegeben werden. Das „Freischütz“-Fieber füllte die leeren Theaterkassen wieder auf, und Brauns Glück war gemacht. Am 4. Juni des folgenden Jahres 1823 besuchte der Landesherr, Maximilian I. Joseph, Nürnberg und wohnte anderntags, am 5. 6., einer Aufführung des „Freischütz“ im Nürnberger Nationaltheater bei. Dieser denkwürdige Abend wendete mit einem Male die Gesicke des Nürnberger Theaters. Der König, aufs höchste erstaunt, daß eine so vollendete Aufführung an einem sich selbst erhaltenden Provinztheater möglich war, ließ Braun am Morgen nach der Aufführung rufen und drückte ihm seine Bewunderung und höchstes Lob aus. Doch damit nicht genug, das ehemalige Wandertruppenmitglied Georg Braun mußte den bayerischen König darüber aufklären, daß geringe Mittel nicht immer gleichbedeutend mit geringer Leistungsfähigkeit zu sein brauchen. Maximilian I. ließ sich genau vorrechnen, was „Der Freischütz“ kostete, und gestand ein, daß ihm die ungleich billigere Nürnberger Aufführung besser gefallen habe als die seiner Hofoper, deren Szenerie allein Unsummen verschlang. Der König, überzeugt von der Leistung Brauns, übertrug ihm ohne Zögern die

lebenslängliche Stellung des Ökonomie-Inspektors am königlichen Hoftheater in München mit 1800 Gulden Jahresgehalt. Bis Ende 1823 fungierte Braun noch als Theaterdirektor in Nürnberg, mit dem Jahr 1824 begann er seine neue Tätigkeit in München.

Um die Nürnberger Bühne durch den Entzug ihrer so entscheidenden Leitung nicht zu schädigen, fühlte sich der König „allergnädigst bewogen“, für die Unterhaltung des Nürnberger Theaters im Etatsjahr 1823/24 und 1824/25 einen jährlichen Betrag von 500 Gulden zu gewähren¹⁸⁴⁾. Dieser „Beitrag“ stellte die erste staatliche Subvention dar, die das Nürnberger Theater seit seinem Bestehen bezog.

Mit Georg Braun verlor die Nürnberger Bühne das letzte Mitglied, das von Anfang der Theatergründung an mit den Geschicken des Hauses verbunden und vertraut war. Daß es nur mit solcher Erfahrung gelingen konnte, den Theaterbetrieb aufrechtzuerhalten, sollte die Zukunft beweisen.

In der Verwaltung des Theaters blieb unter Braun alles unverändert, die neuen Regisseure waren Nötzel (Schauspiel) und Wagner (Oper). Da die bedeutendsten Kräfte des Ensembles um 1818/19 (Spitzeder-Fries) die Bühne verlassen hatten, mußte sie um einige Mitglieder bereichert werden. Freilich, berühmte Namen konnte das Nürnberger Theater seit dem Weggang Esslairs, Spitzeders, Anschütz's und Fries' nicht mehr aufweisen. Brauns bedeutendste Leistung war die Inszenierung des „Freischütz“ in Nürnberg, ihr verdankte das Nürnberger Theater seine Anerkennung und Vorrangstellung unter den übrigen Theatern Bayerns.

3. Theatergesetze Brauns

Die *Theatergesetze* Brauns¹⁸⁵⁾, am 5. Oktober 1819 veröffentlicht, stellen eine Neubearbeitung der Aurnheimerischen Gesetze des Nürnberger Theaters von 1798 dar. Wesentlich Neues enthalten sie nicht. Ihr Hauptinhalt besteht aus Verordnungen für Schauspieler und technisches Personal, um Ruhe und Ordnung sowie den reibungslosen äußeren Ablauf des Theaterbetriebes zu garantieren.

4. Ensemble

Von den neu engagierten Sängern und Schauspielern ist so gut wie nichts bekannt. Herr und Frau Nötzel als erste Darsteller des Schauspiels, die Sängerinnen *Weidt*, *Giebel* (verh. Geissler) und *Schlotthauer* sowie Herr Geissler (1. Bassist) waren die nennenswertesten neuverpflichteten Mitglieder. Daneben wirkten als bewährte Kräfte Vitus Bonhak (1. Tenor), Herr Wagner (2. Tenor), Frau Misswitt und Frau Reuter (komische Alte). Auch der Sohn des großen Esslair, Johann Baptist Esslair, gehörte dem Ensemble des königlich-bayerischen Nationaltheaters an.

Ungefähres Verzeichnis der ersten Darsteller von 1820—1823:

¹⁸⁴⁾ Siehe 182).

¹⁸⁵⁾ Siehe 183).

Fach:	Oper			
	1820	1821	1822	1823
Damen:				
1. Sängerin	Weidt	Weidt	Weidt	Weidt
2. Sängerin	Giebel	Giebel	Giebel	Giebel
Soubrette	Schlotthauer	Schlotthauer	Schlotthauer	Schlotthauer
Herren:				
1. Tenor	Bonhak	Bonhak	Bonhak	Bonhak
2. Tenor	Wagner	Wagner	Wagner	Wagner
1. Baß	Geissler	Geissler	Geissler	Geissler
2. Baß	Fischer	Fischer	Fischer	Fischer
Baß-Buffer	Weidt/Braun	Weidt/Braun	Weidt/Braun	Weidt/Braun

Schauspiel

1. Liebhaber u. Held	Böhm/Nötzel	Nötzel	Nötzel	Nötzel
1. Liebhaberin u. Heldin	Nötzel	Nötzel	Nötzel	Nötzel
Chargen u. komische Rollen	Reuter/ Misswitt	Reuter/ Misswitt	Reuter/ Misswitt	Reuter/ Misswitt

5. Spielplan

Unter der vierjährigen Direktion Georg Brauns beeinflusste die romantische Dichtung und Musik den Spielplan bedeutend, doch blieben Mozart und Schiller immer noch die meist gespielten Klassiker dieser Zeit. Goethes „Götz von Berlichingen“ wurde wieder in das Repertoire aufgenommen. Grillparzers „Ahnfrau“ erfreute sich nach ihrer Erstaufführung 1822 ständig wachsender Beliebtheit. Von den älteren Stücken standen Racines „Phädra“, Shakespeares „Hamlet“, „King Lear“ und Lessings „Nathan der Weise“ dann und wann auf dem Spielplan. Braun, der selbst vorwiegend Schauspieler war, bevorzugte Sprechstücke in Prosa und unter ihren Autoren vor allem Iffland. Trotzdem erreichte Braun auf dem Gebiete der Oper größere Erfolge. Rossini („Tancred“, „Die Italienerin in Algier“), Cherubini („Der Wasserträger“, „Lodoiska“), Boieldieu („Johann von Paris“) und Salieri („Sergino“, „Axur“) bestritten neben Mozart das reichhaltige Opernrepertoire. Carl Ditters von Dittersdorfs „Hieronymus Knicker“ erfreute sich immer noch ungeteilter Beliebtheit, Kreutzers „Nachtlager von Granada“ führte die romantische Oper in Nürnberg ein.

6. Erstaufführung des „Freischütz“ in Nürnberg

Obwohl Georg Braun den Schwerpunkt aufs Schauspiel legte, verdankte er doch einer Oper den größten künstlerischen und materiellen Erfolg. Die Erstaufführung des „Freischütz“ in Nürnberg war lange und gewissenhaft vorbereitet worden. Szenenbilder dieser Inszenierung sind, wahrscheinlich wegen der besonderen Volkstümlichkeit dieser Oper, im Auftrag des Ver-

lages G. P. Buchner in Nürnberg angefertigt und vervielfältigt worden. Die sieben Bilder enthalten drei Szenen des 1., zwei Szenen des 2. und zwei Szenen des 3. Aktes und damit alle in dieser Oper vorkommenden Aufzüge. Zieht man die dem Künstler zustehende Freiheit einer zweifellos angewandten Idealisierung der Wirklichkeit ab, so ergeben diese Szenendarstellungen doch ein ungefähres Bild der damaligen Inszenierung, Regie, Bühnenbilder und Kostüme. Sie stellen die einzigen Dokumente von Aufführungen während der ganzen hier behandelten Zeit dar. Eine persönliche Auffassung des Regisseurs läßt sich aus den Szenenbildern nicht ablesen, sie folgen genau den Vorschriften des Textbuches von Friedrich Kind.

Getreu diesen Regieanweisungen Kinds zeigt das 1. Bild (1. Akt) eine „Schenke“, davon einen Tisch, auf welchem Max (Bonhak) sitzt; um ihn, die kleine Bühne leicht ausfüllend, den Chor. Die 30—35 Personen des Chors, die auf dem Bild zu sehen sind, dürften den wirklichen Tatsachen kaum entsprochen haben, denn das ganze Schauspielpersonal zählte 1822 nur 30 Mitglieder. Die „Schenke“ im Mittelgrund der Bühne bestand aus Versatzstücken, den Hintergrund bildete ein Prospect, der eine idyllische Landschaft zum Thema hatte. Das Bild des 2. Aktes, ein „Vorsaal“ mit zwei Seiteneingängen, verwirklichte bis ins Detail genau die Regieanweisungen. Eine Balkendecke, zwei symmetrisch rechts und links vom Balkon angebrachte Hirschgeweihe und verschiedene Jagdgeräte an der linken Wand rufen den gewünschten Eindruck eines altertümlichen Jagdschlusses hervor. Der Balkon öffnete sich den Regieanweisungen gemäß nach dem Hintergrunde der Bühne und ließ den Mondschein von hinten in die Szene fallen.

Diese Anordnung des Balkons erschwerte der Sängerin der „Agathe“ die glaubwürdige Darstellung ihrer großen Szene und Arie auf der Altane, da sie sich entweder zum Publikum umdrehen (dann kann sie Max vom Balkon aus nicht sehen) oder die ganze Arie — ohne Kontakt mit dem Publikum und Dirigenten — in die Hinterbühne singen muß. In heutigen Inszenierungen wird der Balkon deshalb meist ohne Rücksicht auf die Regieanweisungen Kinds an die Seite oder nach vorne gerückt. Das zweite Bild des 2. Aktes, die „Wolfschlucht“, stellte an die damaligen Mittel der Bühne keine unbeträchtlichen Aufgaben. Der Abbildung nach zu schließen, wurde dieses Problem in Nürnberg zufriedenstellend gelöst. Zwei mächtige mit Bäumen bewachsene Felsblöcke rechts und links der Bühne (aus Versatzstücken) füllten ihren Mittelgrund in der ganzen Höhe aus, der Prospect im Hintergrund setzte mit malerischen Mitteln das Thema des Mittelgrundes fort und ließ nur ein schmales Stückchen Himmel frei. Ein verdorrter Baum im linken Vordergrund und ein Wasserfall auf dem Prospect vervollständigten die Absicht des Textdichters. Samiel, der schwarze Jäger, der heute meist nur akustisch (durch den Lautsprecher!) wahrnehmbar ist, trat damals auch optisch in Erscheinung, und zwar in der Öffnung einer Höhle an der rechten Seite der Vorderbühne. Das Innere dieser Höhle erhielt ein rotes Licht, dessen Widerschein die Vorderbühne und die auf ihr agierenden Darsteller Caspar und Max beleuchtete. Gewiß war dabei die Feuersgefahr erhöht, doch leistete sich Braun diesen Beleuchtungseffekt um der künstlerischen Notwendigkeit willen. Die irreale

Erscheinung des Bösen sollte ein entsprechendes Licht symbolisieren und die „Glut der Hölle“ die ganze Szene bestrahlen. Das erste Bild des 3. Aktes, wieder ein Innenraum, bestand nicht etwa aus der Dekoration der Vorhalle (2. Akt, 1. Szene), sondern war ein vollkommen anders dekoriertes Zimmer. Auf der linken Seite ein Hausaltar, auf der rechten ein Fenster, in der Mitte des Hintergrundes die Türe (in der „Vorhalle“ der Balkon), zu ihren beiden Seiten Bilder der Passion Christi. Zehn nebeneinandergestellte Personen (8 Brautjungfern, Agathe und Ännchen) füllten den Raum vollkommen aus. Das letzte Bild, eine „romantisch schöne Gegend“, gleicht wieder dem ersten, der Prospekt ist derselbe, an die Stelle der „Schenke“ trat das vorgeschriebene „fürstliche Jagdzelt“.

Durch die strikte und ausschließliche Befolgung der Regieanweisungen kam eine immerhin brauchbare Inszenierung zustande. Da der Regisseur keine persönliche Auffassung verwirklichte, übersetzte er das Werk auch nicht auf die speziellen kleinen Bühnenverhältnisse Nürnbergs, sondern zwängte mitunter Bilder, die eine größere räumliche Ausdehnung erfordert hätten, in diesen engen Bühnenrahmen. Die dem intimeren Charakter des Hauses entsprechenden Innenräume gelangen daher weit besser.

Im Kostüm der Darsteller des „Freischütz“ äußert sich das Bemühen des Regisseurs um historische Treue. Trotzdem erreichte die Verwirklichung nur eine entfernte Ähnlichkeit mit der Mode der Mitte des 17. Jahrhunderts, in dem die Handlung des „Freischütz“ spielt. Besonders das Kostüm der Damen unterschied sich kaum von der Tagesmode des Biedermeier. Trotzdem — vielleicht sogar gerade dadurch — trugen die Kostüme in ihrer Einfachheit und Einheitlichkeit viel zu der ländlich-waidmännischen Atmosphäre des Werkes bei.

Ganz im Gegensatz zu der Erstaufführung des „Freischütz“ am 18. Juni 1821 in Berlin unterschied sich die Nürnberger Premiere in keiner Weise von der irgendeiner anderen Oper. Die Aufnahme war geradezu kühl, und der Besuch in den ersten drei Aufführungen schwach. Die vierte Aufführung erst brachte den plötzlichen Umschwung. Eine ungeahnte Begeisterung ergriff das Nürnberger Publikum, und der „Freischütz“ wurde zur Tagesmode. Damenkleider à la „Freischütz“, „Freischütz“-Weste, ja sogar „Freischütz“-Bier bezeichneten die Sensation, die diese Oper hervorrief. Das „Freischütz“-Fieber ergriff bald die nähere und weitere Umgebung Nürnbergs und zog viele Fremde an. Außer der gediegenen Inszenierung trugen auch die sängerischen und darstellerischen Leistungen zum Erfolg des Werkes bei. Dabei bestand das Ensemble damals aus guten bis mittelmäßigen Mitgliedern, die Spitzenkräfte hatten ja vor ungefähr 4—5 Jahren Nürnberg verlassen. Trotzdem gelang vor allem eine ausgezeichnete Ensemble-Leistung, deren Ausgeglichenheit kein Star-Gast zerstörte.

Vitus Bonhak, schon 15 Jahre lang Nürnbergs beliebtester Tenorist, sang den Max“; die Kritik konnte ihm ihr bisher erteiltes Lob nur erneut bestätigen. Die Partie der Agathe, die eine erhöhte dramatische Ausdrucksfähigkeit der Sopranistin erheischt, gestaltete Frau Weidt mehr lyrisch-empfindsam — wie aus der Kritik des Friedens- und Kriegskuriers vom 5. September 1822 hervorgeht. Das „Ännchen“, eine Paraderolle der Opernsoubrette,

sang und spielte Fräulein Schlotthauer gewandt und graziös, doch ohne Übertreibung zur vollsten Zufriedenheit des Publikums. Der Bassist Geissler vereinte eine herrliche Stimme mit überzeugender Charakterisierungskunst, beides kam der Gestaltung des Bösewichts „Kaspar“ vortrefflich zugute. Besonderes Lob erteilte die Kritik auch dem Orchester, das mit „Feuer und Präzision“ spielte, sowie dem erfreulichen Eifer, dem Fleiß und der Lust, die das ganze Ensemble zu dieser Leistung anspornte.

In der Erstaufführung des „Freischütz“ in Nürnberg, die ein triumphaler Erfolg nicht nur des Werkes war, trat die Bedeutung des Nürnberger Theaters zum erstenmal klar hervor: besondere Pflege der Oper und Bildung eines aus schwierigeren Werken gewachsenen Ensembles. Große Stars hat Nürnberg selten besessen, und wenn, dann meist am Anfang oder Ende ihrer Karriere. Ein gutes, leistungsfähiges Ensemble dagegen aufzubauen und zu erhalten, gelang zu fast allen Zeiten. Die Inszenierung strebte bei größtmöglicher Sparsamkeit eine möglichst werkgetreue Interpretation an, sie verzichtete mehr aus Notwendigkeit als aus freiem Willen auf den Hofopernprunk und entzog dem Werk dennoch nicht die gewünschte Wirkung.

Der „Freischütz“ bildete einen letzten Höhepunkt des Nürnberger Nationaltheaters, die restlichen Jahre seines Bestehens brachten den unaufhaltsamen Verfall mit sich.

V. Direktion Marianne von Trentinaglia (1824—1828)

1. Verkauf des Theaterprivilegiums an Marianne von Trentinaglia

Sobald Georg Brauns Berufung nach München allgemein bekannt wurde, bewarben sich die hiesigen Schauspieler Nötzel und Weinmüller und die Münchner Hofschauspielerin Marianne von Trentinaglia um die Nachfolge in der Direktion des Theaters. Nötzel und Weinmüller kamen wegen fehlender Zahlungsmittel nicht in Frage, und Braun verkaufte das Theaterprivileg und Inventar an Marianne von Trentinaglia. Über die Persönlichkeit der neuen Theaterdirektorin sind wenige direkte Zeugnisse überliefert. Sie wird als eine Dame von „Welt und Anstand“ geschildert, die das großzügige Leben in der Residenzstadt gewöhnt war. Ihr Engagement am Münchner Hoftheater und die hohe Stellung ihres verstorbenen Mannes, der das Amt eines königlichen Sekretärs bekleidete, hatten sie ein ansehnliches Vermögen erwerben lassen, das in Besitzungen in Schlehdorf am Kochelsee angelegt war.

Marianne von Trentinaglia, an den sorglosen, reich subventionierten Hoftheaterbetrieb gewöhnt, übernahm ihr neues Amt völlig ahnungslos und ohne jede Kenntnis der sie erwartenden Schwierigkeiten. Alle ihre Vorgänger, mit Ausnahme des Gründers, waren aus dem eigenen Ensemble hervorgewachsen und hatten unter dem obersten Gesetz: Sparsamkeit! ihre Tätigkeit ausgeübt. Die Mentalität des Publikums war ihnen bekannt, und niemand nahm Anstoß daran, wenn sie die Möglichkeit, durch Veranstaltung von Maskenbällen und dergl. Geld verdienen zu können, kräftig ausnutzten. Für Frau von Trentinaglia

war dies alles neu, ungewohnt und der „hohen Kunst Thaliens“ unwürdig. Sie verließ den von ihren Vorgängern beschrittenen Weg und begann das Theater in allen seinen Erscheinungsformen zu vergrößern. Ihre dabei waltende Großzügigkeit spielte ihr schon beim Kaufvertrag mit Georg Braun¹⁸⁶⁾ (H) vom 19. Dezember 1823 einen üblen Streich.

Braun hatte am 17. März 1819 das Theaterprivileg und Inventar von Caroline Reuter ohne jedes Bargeld käuflich erworben und sich lediglich verpflichtet, die auf dem Theater haftenden Aktiensschulden von 11 600 Gulden mitzuübernehmen. Am 19. Dezember 1823 forderte Braun für Privileg und Inventar allein 11 000 Gulden, die restliche Aktienschuld, die auf 6800 Gulden zusammengeschrumpft war, mußte Frau von Trentinaglia ebenfalls übernehmen. Diese Aktienschuld und 2000 Gulden als Teilbetrag des Kaufpreises, zusammen 8800 Gulden, sollte die neue Direktorin sofort bar bezahlen und damit einen großen Teil ihres Vermögens gleich bei Antritt ihrer Direktion verlieren. Die restlichen 9000 Gulden des Kaufpreises konnte Frau von Trentinaglia in monatlichen Raten zu 200 Gulden in 3 Jahren, 9 Monaten abbezahlen. Ferner hatte die neue Direktorin das gesamte Personal ihres Vorgängers zu übernehmen mit Ausnahme der Schauspielerinnen Louise Misswitt und Paulina Braun, der Tochter des scheidenden Direktors, die diesem nach München folgten. Mit allen diesen Bedingungen erklärte sich Frau von Trentinaglia einverstanden und zahlte damit mindestens 6200 Gulden zuviel, denn innerhalb der vierjährigen Direktion Brauns hatte sich der Wert des Theaterprivilegs und Inventars doch keinesfalls erhöht, eher noch vermindert.

Im übrigen galt auch für Marianne von Trentinaglia immer noch der zwischen Aurnheimer und dem damaligen reichsstädtischen Rat errichtete Kontrakt von 1799 als grundsätzliche Vereinbarung; allerdings waren inzwischen schon viele Punkte weggefallen oder überflüssig geworden. Durch die vorzeitige Abfindung Aurnheimers zum Beispiel war der Stadtmagistrat an dessen Stelle getreten; alle Abgaben des Theaters an die Stadt waren schon 1806 weggefallen. Folgende Bestimmungen des Kontrakts von 1799 behielten ihre Gültigkeit und wurden vom Magistrat am 31. 12. 1823 erneut bestätigt:

1. Ausschließliches Recht der Besitzerin des Theaterprivilegiums, Opern und Schauspiele zu veranstalten;
2. Dauer des Theaterprivilegiums bis Dezember 1829;
3. Unentgeltliche Abtretung des Gebäudes nebst Maschinerie an die Stadt nach 30 Jahren (vom Dezember 1799 an);
4. Einstandsrecht Aurnheimers im Falle der einstigen Wiederverpachtung;
5. Bezahlung der Brandversicherungsbeiträge für die Versicherungssumme von 40 000 Gulden durch den Pächter.

Durch die Ablösung der gesamten Aktiensschulden fiel der unter Reuter und seiner Frau bedeutende Einfluß der Theateraktionäre und ihre Mitverwaltung weg, und die Theaterdirektorin war wieder alleinige, unumschränkte Herrin des Theaters.

¹⁸⁶⁾ Siehe 183), 19. 12. 1823.

2. Reparaturen des Theatergebäudes

Am 1. Januar 1824 trat Marianne von Trentinaglia ihr Amt an, jedoch erst nach fünf Monaten, im Mai 1824, ließ sie den baulichen Zustand der teuer erkauften Wirkungsstätte untersuchen und mußte dabei zu ihrer unliebsamen Überraschung feststellen, daß diese höchst reparaturbedürftig war. Leider kam diese Erkenntnis ein halbes Jahr zu spät, sonst dürfte Frau von Trentinaglia kaum den hohen Kaufpreis bezahlt haben. Es blieb ihr keine andere Wahl, als alle nötigen Reparaturen auf eigene Kosten vornehmen zu lassen. Doch als sich herausstellte, daß der Dachstuhl beinahe gänzlich verfault war und ganz neu aufgeführt werden mußte, wandte sie sich an den Magistrat, damit dieser als Eigentümer des Hauses die Kosten in Höhe von 200 Gulden trage, weil die Erneuerung des Dachstuhles — nach ihrer Meinung — keine „Dauerreparatur“, sondern ein „Hauptbau“ sei. Die Fehler und Mängel des Aurnheimerischen Baues begannen sich nun, nach 22 Jahren, zu rächen. Der Dachstuhl, bzw. die Dachstühle des Theatergebäudes allerdings hatte Aurnheimer ja nicht erbaut, sondern in dem Zustande belassen, in dem er sie antraf; denn das Theater bestand — wie schon geschildert — aus zwei Häusern, dem ehemaligen „Nachtkommödienhaus“ (Materialhaus) und dem Kalkstadel, deren Giebelseiten eine einheitliche Fassade vorgeblendet war. Die Dächer der beiden Gebäude waren unverändert geblieben. Kein Wunder also, wenn die Dachstühle der im 16./17. Jahrhundert errichteten Gebäude jetzt verfaulten. Das Bauamt bestätigte dem Magistrat, daß das Gebälk dringend erneuerungsbedürftig sei und der jetzige Zustand eine Gefahr für das Publikum bedeute. Allerdings wies Baurat Wolff schon damals darauf hin, daß nach abgelaufener Pachtzeit wahrscheinlich eine „Hauptveränderung“ mit diesem Gebäude vorgenommen werden müsse und bei seiner jetzigen Konstruktion ein neuer Dachstuhl dann vergebens gebaut wäre. Aus diesen Gründen, und da die Stadtkasse nichts am Theater verdiente, übernahm der Magistrat die Reparaturkosten des Dachstuhls nicht. In Anbetracht der vielen Bemühungen Frau von Trentinaglias um das Theater erklärte er sich jedoch ausnahmsweise bereit, die Hälfte der Kosten, 100 Gulden, zu bezahlen¹⁸⁷⁾. Frau von Trentinaglia war mit dieser Lösung einverstanden und ließ das Dach schleunigst reparieren.

Den äußeren Reparaturen war die Verschönerung des Zuschauerraumes vorangegangen. Im Januar/Februar 1824 erhielt die Decke ein gelbes Sternengemälde, die Logen- und Galeriebrüstungen wurden hellblau gestrichen und mit weißer Malerei verziert, die Reserveloge (Mittelloge) mit weiß-blauem Samt ausgeschlagen. So äußerten sich selbst im Dekor die Hoftheaterambitionen der königlich bayerischen Hofschauspieler.

3. Finanzierung

Außer den notwendigen Reparaturen und Verschönerungen des Theatergebäudes verschlangen das aufs Doppelte vergrößerte Ensemble mit bedeutend erhöhten Gagen, die neuen, großartigen Dekorationen und Kostüme Un-

¹⁸⁷⁾ Siehe 182).

summen. Auch die Verwaltung wurde um einen Theaterdichter und -Sekretär, August Lewald, bereichert. Frau von Trentinaglia, als Theaterdirektorin ohne jede Praxis, vermochte nicht ihre Ansprüche den kleinen Nürnberger Verhältnissen anzupassen, sondern versuchte, dem Hoftheater nachzueifern, „welcher Glanz in seinem vollen Scheine ca. 42 000 Gulden jährlich kostete“¹⁸⁸). Ein Vergleich mit dem Etat ihrer Vorgänger zeigt die unerschwingliche Höhe der Verbrauchskosten Marianne von Trentinaglias:

Aurnheimer	(1799—1808): 24 000 Gulden
Reuter	(1808—1816): 22 000 Gulden
Caroline Reuter	(1816—1819): 15 000 Gulden
Braun	(1819—1823): 16 000 Gulden
Trentinaglia	1824 : 42 000 Gulden (!)

Nach einem Jahr bereits hatte der viel zu hohe Kaufpreis, die Reparaturkosten und der verschwenderische Jahresetat von 42 000 Gulden das Vermögen der Frau von Trentinaglia verbraucht. Zu Beginn des Jahres 1825 erreichte den Magistrat ein Schreiben der Theaterdirektion¹⁸⁹) (J), in welchem die große Enttäuschung der Theaterdirektorin zum Ausdruck kam, da nicht einmal der Wiederersatz des Aufwandes, geschweige denn ein Verdienst erreicht wurde. Trotz Abonnement und großangelegter Werbung konnten die beliebtesten Stücke nicht einmal die Tageskosten decken. Anstatt aber das einzig helfende Mittel, Sparsamkeit, anzuwenden, unterbreitete Frau von Trentinaglia dem Magistrat zwei von vornherein aussichtslose Vorschläge zur Aufrechterhaltung des Theaterbetriebes: *Ankauf* oder *Subvention*.

Im Falle des Ankaufs würde der Stadtmagistrat nur 15 000 Gulden (Ankaufspreis der Frau von Trentinaglia: 17 800 Gulden) für Privilegium und Inventar bezahlen müssen, also eine durchaus angemessene Summe. Sollte dieser Vorschlag dem Magistrat nicht entsprechen, so blieb nur noch der Ausweg der Subvention von jährlich mindestens 3600 Gulden. Außer diesem baren Zuschuß könnten folgende Vergünstigungen die Erhaltung des Theaters erleichtern:

1. Verlängerung des Theaterprivilegs auf 10 Jahre, von 1830—1840;
2. Befreiung von der Bezahlung der Brandversicherung;
3. Erhöhung des Logenabonnements;
4. Erhöhung der Staatssubvention von 500 auf 1000 Gulden;
5. Wiederverleihung des ursprünglich zum Theaterprivileg gehörenden Reoutenprivilegs.

Sollte der Magistrat keinen der beiden Vorschläge der Theaterdirektion annehmen, so sei diese gezwungen, mit ihrem ganzen Eigentum, dem Inventar (Garderobe, Dekorationen, Bibliothek, Musikalien) Nürnberg zu verlassen und andernorts unter günstigeren Bedingungen eine Wirkungsstätte zu suchen.

Der Inhalt dieses geharnischten Briefes blieb den Theaterfreunden nicht verborgen. Um den Vorschlägen der Theaterdirektion rechtes Gewicht zu ver-

¹⁸⁸) Hysel, a.a. O.

¹⁸⁹) Stadtarchiv, Magistratsakten Rep. C 9 II/14, 5 b.

leihen, verfaßten sie eine Petition¹⁹⁰⁾ zur Unterstützung Frau von Trentinaglias. Unter den zahlreichen Subskribenten dieses Schreibens befanden sich vor allem das ehemalige Patriziat: die Familien Behaim, Kress, Grundherr, Stromer, Führer, Volckamer. Selbst die früher (1798) so entschiedenen Gegner des Theaters, die Geistlichen und Erzieher, waren durch den Pfarrherrn von St. Sebald, Seiler, und den Bezirksschulinspektor Freiherrn von Hohenhausen vertreten. Der Magistrat selbst, betroffen durch diese radikale Wendung, berief am 22. April 1825 eine Plenarsitzung ein, deren Beschluß dahingehend lautete¹⁹¹⁾, daß

1. das Theaterprivileg auf 6 Jahre bis 21. 5. 1835 verlängert
2. die Brandversicherung und ebenso
3. die Baureparaturen von der Stadtkasse bezahlt
4. der Ertrag der Magistratsloge (jährlich 232 Gulden) dem Theater überlassen
5. die Regierung nachdrücklich um Erhöhung der Subvention auf 1000 Gulden gebeten
6. das Logenabonnement erhöht werden solle.

Ankauf oder Zuschuß von 3600 Gulden jährlich war, wie vorauszusehen, nicht möglich, da der Magistrat zuerst die drückenden Lebensmittelsteuern herabsetzen wollte, bevor er das geringe Kommunalvermögen an das Theater verschwendete. Die Schwierigkeiten der Theaterdirektion erkannte der Magistrat zwar vollkommen an, sah sich aber außerstande, sie zu beheben.

Da Frau von Trentinaglia wenigstens einen Teil ihrer Wünsche durchgesetzt hatte, — wenn sie auch die Hauptsache, eine Subvention, nicht erhielt —, versuchte sie, durch einen neuen Abonnementsplan und durch Vergrößerung des Zuschauerraumes ihr Einkommen zu heben. An eine Einschränkung des Aufwandes dachte sie nicht. Der neue Abonnementsplan trat schon am 1. Juli 1825 in Kraft. Er enthielt vor allem zwei neue Bestimmungen:

1. Logen können nur noch ganz vermietet werden,
2. der Abonnementspreis wird um 1 Gulden pro Person in sämtlichen Logen erhöht.

Das Abonnement ist wechselseitig für ein Jahr verbindlich und umfaßt 144 (!) Vorstellungen jährlich, 12 Vorstellungen in jedem Monat, davon mindestens 4 Opern. Abonnementstage: Sonntag, Montag und Donnerstag. Jeder Logenplatz kostet im Parterre 6 Gulden, im Rang 7 Gulden; nach Zahl der Plätze wird der Gesamtpreis der Loge berechnet. Außer den Logenplätzen können auch Parterreplätze abonniert werden.

Bevor der zweite Umbau vorgenommen wurde, der eine Vergrößerung des Innenraumes bezwecken sollte, traf die langerwartete Stellungnahme der bayerischen Regierung zu der Subventionsfrage des Theaters aus Ansbach ein. Dabei fanden alle Punkte, die der Magistrat vorgeschlagen hatte, ihre Billigung, mit Ausnahme dessen, der die Errichtung einer neuen Fassade durch Heideloff betraf. Ganz nebensächlich, am Ende des Schreibens, erwähnte Frei-

¹⁹⁰⁾ Siehe 189).

¹⁹¹⁾ Siehe 189).

herr von Seckendorff, daß „unter den dermaligen Umständen und Zeitpunkt“ die beantragte Erhöhung des Staatszuschusses um 500 auf 1000 Gulden „zur Vertretung bei der allerhöchsten Stelle *nicht* geeignet“ sei.

4. Umbau des Zuschauerraumes

Trotz dieser Hiobsbotschaft reichte am 15. Juni 1825 Marianne von Trentinaglia ihren zweiten Vorschlag, Vergrößerung des Theaterinnenraumes, beim Magistrat ein. Dieser überzeugte sich an Ort und Stelle von der Notwendigkeit der baulichen Veränderung und stimmte ihr dann zu. Bis jetzt hatte das Theater nur zwei Eingänge, ungefähr in der Mitte des Parterres, besessen. Diese wurden in Logen verwandelt und der Haupteingang unter die Mittelloge verlegt. Rechts und links dieses Haupteinganges ließen sich ebenfalls — wie der Kupferstich des Innenraumes zeigt — noch je drei Parterrelogen einrichten, sodaß die Logen um acht vermehrt wurden und dennoch ein breiter Haupteingang entstand. Die Scheidewand, die das Parterre in der Mitte teilte, fiel hinweg, dafür ließ ein schmaler Gang längs durch das Parkett das Publikum leicht jeden Platz erreichen.

Der Umbau des Theaters wurde zu Ende des Jahres 1825 fertig. Seine Kosten, ursprünglich auf 600 Gulden veranschlagt, beliefen sich auf das Doppelte, 1216 Gulden, da sich manches erst im Zuge der Wiederherstellung als reparaturbedürftig erwies. Die Hauptarbeiten bestanden aus Treppen- und Logenbau, Einziehung neuer Gebälke, Unterfangung der Säulen, Erweiterung der Türen, Verputz- und Tüncherarbeiten, Ausbesserung der Öfen, des Fußbodens, der Logen, Sitzbänke und Polsterung. Der Magistrat, der nur mit der Ausgabe von 600 Gulden gerechnet hatte, weigerte sich anfangs, die doppelte Summe zu bezahlen. Auf Grund eines Gutachtens des Baurats Wolff übernahm doch die Stadtkämmerei den ganzen Betrag (1216 Gulden, 54 $\frac{3}{4}$ Kreuzer).

Nun hatte Frau von Trentinaglia vieles erreicht, was ihren Vorgängern nicht zugestanden worden war: Bezahlung der Brandversicherungssumme und der Baureparaturen durch die Stadtkasse sowie Verlängerung ihres Privilegiums auf 6 Jahre. Das Gebäude war vergrößert und verschönert und ein ertragreicheres Abonnement eingerichtet. Mit allen diesen Vorteilen hätte sich der Theaterbetrieb — bei einer Besucherfrequenz wie bisher — durchaus aufrechterhalten lassen, wenn der Etat ungefähr auf die Hälfte (20 000 Gulden) reduziert worden wäre. Doch in den Augen Marianne von Trentinaglias erschien jede Einschränkung als Herabsenkung des künstlerischen Niveaus. Um dies zu verhindern und zugleich ihre schon vorhandenen Schulden nicht noch zu steigern, versuchte sie ein halbes Jahr nach ihrer ersten Eingabe, am 1. September 1825, nochmals vom Magistrat die 3600 Gulden Jahressubvention zu erhalten¹⁹²⁾. Wie früher, so lehnte der Magistrat auch jetzt jede Unterstützung durch Bargeld ab. Frau von Trentinaglia, bereits vollkommen ohne jede Hoffnung, versuchte, so gut es eben ging, ihr undankbares, schwieriges Amt weiterzuführen. Notgedrungen entließ sie einen Teil ihres Ensembles, doch

¹⁹²⁾ Siehe 189).

wirkte sich diese geringfügige Maßnahme bei der Größe der Schulden fast nicht aus. Kaum war ein halbes Jahr vergangen, so drohte bereits wieder das Ende. Die Gegenleistung des Publikums für den großen Aufwand des Theaters fehlte, und die Staatssubvention war eingezogen worden. Ein Schreiben vom 6. Juni 1826 an den Magistrat enthielt eine ganz ernste Mahnung: Subvention und Erfüllung des Abonnements durch das Publikum entschieden über Sein oder Nichtsein des Theaters. Der Magistrat konnte die Subvention zwar nicht gewähren, wollte aber trotzdem das Theater erhalten wissen und fand daher einen Ausweg: Ein städtischer Ausschuß zur Überprüfung der Theaterverwaltung sollte gebildet werden! Zu diesem Zweck bedurfte es der Genehmigung durch die Gemeindebevollmächtigten. Dieses Gremium, vom Magistrat befragt, lehnte dessen Vorschläge jedoch aus folgenden Gründen ab: Erstens sei — so hieß es in der Resolution — das Theater „Privatangelegenheit“, zweitens sei die Gemeinde nicht in der Lage, dem Theater eine Subvention zu gewähren, da die Gelder vordringlich für Schulhäuser und andere öffentliche Bauten verwendet werden müßten. Außerdem könnte mehr als bisher auch dann nicht für das Theater getan werden, wenn die finanziellen Mittel vorhanden wären. Mit der Übernahme der Brandversicherungs- und Reparaturkosten (letztere beliefen sich 1826 auf 1400 Gulden) durch die Stadt seien die Ansprüche des Theaters an die Stadt bereits vollkommen erfüllt.

Dem Magistrat blieb nichts anderes übrig, als auch diese Ablehnung der Theaterdirektion mitzuteilen (7. Juli 1826).

5. *Schließung des Theaters*

Frau von Trentinaglia konnte selbst die wiederholte Ablehnung nicht entmutigen. Sie verfiel auf die Idee wie Joseph Reuter, das Theater durch Aktien finanziell wieder zu sanieren. Am 1. Januar 1827 schrieb sie in vorwurfsvollem Ton an den Magistrat, daß sie gesonnen sei, die allerletzte Möglichkeit, Errichtung eines Aktienplanes, zu ergreifen. 30 000 Gulden sollten durch 600 Partialschuldverschreibungen zu 50 Gulden aufgebracht werden, und zwar so, daß ein Drittel der Aktien die Theaterdirektion selbst, ein weiteres Drittel die ersten Nürnberger Handelshäuser und das letzte Drittel der Stadtmagistrat abnehmen sollte. Die Rückzahlung könnte innerhalb von 10 Jahren (deshalb soll das Privileg noch ein Jahr verlängert werden) durch jährlich 3000 Gulden stattfinden. Um den Aktionären Anteil an der Verwaltung zu gewähren, müsse ein „Theaterverein“ gegründet werden, der monatlich einmal tage und aus dem Bürgermeister, Stadtkommissar, Gemeindebevollmächtigten, einem Militärangehörigen und Musikfreund bestehe. Dieser letzte Vorschlag Marianne von Trentinaglias erscheint von allen bisherigen der klügste und annehmbarste. Durch seine Realisierung wäre ein Teil der Verantwortung auf den „Theaterverein“ übergegangen, außerdem ein weiterer Publikumskreis der Aktionäre gewonnen worden. Um so verwunderlicher erscheint die Ablehnung auch dieses durchaus akzeptablen Gesuches weniger durch den Magistrat, als vielmehr durch die Gemeindebevollmächtigten. Ersterer konnte und wollte zwar die ihm zugedachten Aktien im Wert von 10 000 Gulden auch nicht

kaufen, doch wenigstens die Absetzung dieser Aktien erleichtern, indem er eine Anleihe mit 10 000 Gulden an die Stadtparkasse begutachtete und das Privileg — wie gewünscht — bis 1837 verlängerte. Das Kollegium der Gemeindebevollmächtigten dagegen stimmte auch dieser Anleihe an die Stadtparkasse nicht zu, da die hypothekarische Sicherheit nach seiner Meinung durch die Theaterdirektion viel zu gering war. Das Inventar des Theaters wurde nicht als Spezial-Hypothek anerkannt und das Gesuch der Theaterdirektion daher völlig abgeschlagen.

Am 14. März 1827 empfing Frau von Trentinaglia diesen Bescheid und schrieb voller Empörung am 25. März 1827 an den Magistrat, daß alle ihre Bemühungen und Aufopferungen infolge des Starrsinns der Stadtverwaltung vergebens gewesen seien. Alle Mittel waren nun verbraucht, da auch der Staatszuschuß wegfiel. Die letzte Bitte Marianne von Trentinaglias, das auf 10 Jahre verlängerte Privileg in eine Hauptschuldverschreibung mitaufzunehmen zu dürfen, wurde ihr schließlich gewährt. Allen diesen anhaltenden und zermürbenden Zwistigkeiten setzte ein völlig unerwartetes Ereignis ein jähes Ende.

Am 7. Juni 1827 war während der Vorstellung ein „starkes Krachen im Gebälk“ des Theatergebäudes zu vernehmen. Eine daraufhin angesetzte Untersuchung ergab, daß das Theater durch fehlerhafte Konstruktion (es stand unter zwei Dächern!) vollkommen baufällig und die Fassade, „welche die beiden Giebel maskiert“, so schadhaft war, daß ein stärkerer Windstoß sie hätte herabwerfen können. Eine Reparatur kam wegen der Größe des Schadens nicht in Frage, das ganze Haus mußte neu aufgeführt werden. Der Magistrat wies die Theaterdirektion an, bis eine Lösung gefunden war, weder Proben noch Aufführungen im Theater zu halten, und stellte einen Raum zur Aufbewahrung der Dekorationen, Garderobe und Bibliothek zur Verfügung.

6. Ensemble

Ogleich Marianne von Trentinaglia viel zu hohe Gagen bezahlte, war es ihr während ihrer ganzen Direktion kaum gelungen, ein Ensemble aufzubauen. Die Hauptschuld daran trug der häufige Wechsel der Schauspieler, den die höchst anspruchsvolle Direktorin verursachte. Da die meisten Fächer doppelt besetzt waren, fanden viele Darsteller nicht das erwartete künstlerische Betätigungsfeld, verließen Nürnberg und wurden durch neue ersetzt. Die großen Namen der Ära Reuter fehlten völlig. Frau von Trentinaglia besaß offenbar keine glückliche Hand in der Auswahl geeigneter Mitarbeiter. Dies bewies vor allem das Engagement *August Lewalds* als Theaterdichter und -Sekretär (Dramaturg). Hatte sich sein Vorgänger vor 25 Jahren, Hubert von Harrer, um die Herausgabe eines kritischen Theaterjournals verdient gemacht, so verlegte sich August Lewald bedauerlicherweise auf die Abfassung von Theaterstücken, deren Mängel er durch einen immensen Aufwand an Dekorationen, Garderobe und „Kunstreiterspektakel“ zu vertuschen suchte. Als Mensch scheint er ebenfalls eine etwas zwielichtige Persönlichkeit gewesen zu sein; sehr zum Leidwesen der Schauspieler fand er jedoch bei Frau von

Trentinaglia stets ein offenes Ohr. Seine Position geriet selbst dann nicht ins Schwanken, als er einmal unvorsichtigerweise im Café äußerte, er strebe selbst nach der Direktion des Theaters. August Lewald war zugleich Theaterdichter, Sekretär und zeitweise Regisseur des Schauspiels. Er vor allem veranlaßte die Direktorin zu immer größerem Aufwand an Ausstattung. Zur Verwirklichung dieser ehrgeizigen Pläne fand sich bald in der Person des Dekorationsmalers und Maschinisten *Mühldorfer* der geeignete Mann. Hysel, dessen Berichte in diesem Fall die einzigen Quellen darstellen, bezeichnet ihn als einen der ersten seines Faches in Deutschland. (Früher soll Mühldorfer in Mannheim engagiert gewesen sein.) In Nürnberg mußte er seine Kunst meist an die gehaltlosen Stücke Lewalds und anderer unbedeutender Modedichter verschwenden. Gerade diese „Revue“ verschlangen ungeheure Summen, wurden vom Publikum jedoch geradezu abgelehnt. Mühldorfers vollendete Illusionskunst erschien dem Nürnberger Publikum wie schwarze Magie. Als er eines Abends sogar zwei Schwäne, die sich so natürlich wie lebendige bewegten, in einem Wasserbassin umherschwimmen ließ, schloß das Publikum Wetten ab, daß sie lebendig seien. In solchen Sensation erregenden Kunststückchen erschöpften sich meistens die Regieeinfälle des „Revue-Arrangeurs“ Lewald.

Über den späteren Schauspielregisseur Hahn sowie über den Regisseur der Oper, Huber, ist nichts weiter bekannt, außer daß letzterer zum 25jährigen Regierungsjubiläum Maximilians I. eine Festaufführung des „Titus“ neu inszenierte.

Nürnberg's Erfolgsoper, „Der Freischütz“, die noch nichts von ihrer Wirkungskraft eingebüßt hatte, wurde ebenfalls von Mühldorfer mit raffinierten neuen Effekten versehen und der gemalte Wasserfall in der „Wolfsschlucht-Szene“ durch einen täuschend echten lebendigen ersetzt.

Der finanzielle Bankerott, dem das Theater allmählich entgegenging, wirkte sich beim Ensemble am sichtbarsten aus. Die unsichere Einnahme der Schauspieler, die schwankenden und unregelmäßigen Gagenzahlungen machten die Bühnenkünstler den Bürgern suspekt und hemmten ihre weit vorgeschrittene gesellschaftliche Anerkennung. So erhielt der erste jugendliche Held und Liebhaber des Nürnberger Nationaltheaters, Joseph Korner, 1826 keine Genehmigung zur Heirat, da er keinen „sicheren, bleibenden Nahrungsstand“ nachweisen konnte¹⁹³⁾. Der Magistrat ging dabei von der Erwägung aus, daß Schauspieler, wenn sie einmal durch ihre Heirat in Nürnberg eingebürgert seien, im Alter der Stadt zur Last fallen könnten. Vertragsbrüche von Schauspielern, die früher höchst selten vorkamen, standen unter Frau von Trentinaglia an der Tagesordnung. Die Gründe dafür lagen einesteils darin, daß durch unregelmäßige Gagenauszahlung die Direktion eine Pflicht verletzte, deren sich die Schauspieler dann ebenfalls entbunden fühlten; außerdem mußten aus demselben Grund die Schauspieler oft ihren Zimmerwirten Miet- und Verköstigungsgelder schuldig bleiben, deren Bezahlung sie sich — wenn die Summen immer höher stiegen — durch Flucht entzogen. 1824 entfloh der Schau-

¹⁹³⁾ Stadtarchiv, Magistratsakten, Rep. C 9, II/16,4/Nr. 32.

spieler Franz Leonhardt¹⁹⁴⁾, 1826 die Sängerin Rosalie Eckert¹⁹⁵⁾ aus solchen Gründen. Die schnell erreichbaren Landesgrenzen kamen den Flüchtlingen dabei zur Hilfe, so daß eine Verfolgung meist aussichtslos war, obschon die Polizeidirektion alle Mittel sofort einsetzte. Die äußerst beliebte Schauspielerin und Sängerin Jeanette Lay ließ 1828 den Grund ihres Wegganges aus Nürnberg, die rückständigen Gagenzahlungen, sogar in der Presse veröffentlichen¹⁹⁶⁾ und prangerte damit die Theaterdirektion öffentlich an.

Im einzelnen ist über die Schauspieler kaum etwas zu berichten. *Friedrich Miedke*, der Sohn des Stuttgarter Hofschauspielers Karl Miedke, fand am Nürnberger Theater, an dessen Gründung sein Vater vor 25 Jahren wesentlich mitbeteiligt war, als 1. Bassist ein „dauerndes“ Engagement. Das Fach der ersten Sängerin vertrat seit 1826 die österreichische Sopranistin Maria Stollberg, die schon in Lemberg und Wien engagiert war. Die ersten Tenorpartien verkörperte immer noch Vitus Bonhak, einer der letzten der „alten Garde“, bei anhaltendem Beifall des Publikums.

Unter Marianne von Trentinaglias Direktion wurde auch der erste Biograph des Nürnberger Theaters, der Schauspieler und Bariton Hysel, an das Nürnberger Nationaltheater verpflichtet und debütierte am 11. Mai 1826 in Paers „Sergino“. Seine „Geschichte des Nürnberger Nationaltheaters“ stellt eine der wesentlichsten Quellen zur Nürnberger Theatergeschichte, besonders seit Hysels eigenem Engagement, dar. Der ständige Wechsel des Schauspielerensembles und seine relative Bedeutungslosigkeit macht eine Fächerzusammenstellung unmöglich und überflüssig.

Wie mit den Schauspielern erging es auch mit den Orchestermittgliedern. Am 1. Januar 1825, ein Jahr nach dem Direktionsantritt Marianne von Trentinaglias, traten aus unbenannten Gründen — wahrscheinlich wegen Gagenrückständen — 24 der besten Musiker aus. Den sofort neu engagierten Mitgliedern mangelte es nicht an Fleiß und Können, und so entstand bald wieder ein einheitlicher Klangkörper, der besonders in der „Vestalin“ Spontinis „großes Furore“ machte. Die Dirigenten des Orchesters allerdings wechselten alljährlich; von 1824 bis 1827 bekleideten dieses Amt die Herren Röhner, Georg, Fackler und Dittmayer. Ein künstlerischer Aufbau konnte also auch hier nicht stattfinden.

7. Spielplan

Der *Spielplan* des Nürnberger Nationaltheaters, bei dessen Zusammenstellung August Lewald zumindest entscheidend beteiligt war, unterscheidet sich nicht wesentlich von dem vorhergegangener Jahre. Kotzebues Schauspiele dominierten nach wie vor, ebenso konnten Johanna von Weissenthurns Schauerdramen ihre Aufführungsziffer beibehalten. Manche ehemals beliebte Autoren, Babo („Otto von Wittelsbach“), Beck („Die Schachmaschine“), Müllner („Die Schuld“) und Zschokke („Abaellino“) traten in den Hinter-

¹⁹⁴⁾ Stadtarchiv, Magistratsakten, Rep. C 9, II/14, Nr. 5 b.

¹⁹⁵⁾ Siehe 194).

¹⁹⁶⁾ Stadtbibliothek, Korrespondenz von und für Deutschland, Nr. 126/5. 5. 1828.

grund, um anderen, genau so kurzlebigen Modedichtern Platz zu machen: allen voran August Lewald („Fürst Blaubart“, „Die Königseiche“), Hell („Die beiden Sergeanten“, „Der Unschuldige muß viel leiden“), Castelli und Iffland.

Von den Klassikern stand — wie bisher überhaupt — Schiller immer noch an der Spitze. Heinrich von Kleist's „Käthchen von Heilbronn“ und „Der zerbrochene Krug“ begannen sich mehr und mehr an der Nürnberger Bühne einzubürgern. Nicht zuletzt wegen der ergiebigen Paraderollen erfreuten sich Grillparzers „Die Ahnfrau“, „König Ottokars Glück und Ende“ und „Sappho“ steigender Beliebtheit bei Publikum und Darstellern. In der Titelrolle der „Sappho“ feierte vor allem Frau von Trentinaglia rauschende Triumphe. Auch Goethe und Lessing kamen allmählich wieder zu Ehren. Von ersterem standen „Clavigo“, „Egmont“ und „Götz von Berlichingen“ einige Male auf dem Spielplan, von letzterem nur „Nathan der Weise“ und „Emilia Galotti“. Die Pflege der spanischen Dramatik war in Nürnberg nie ganz erloschen; in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts setzte auch in Nürnberg geradezu eine „Renaissance des Goldenen Zeitalters“ Spaniens ein, an der Spitze Calderons „Das Leben ein Traum“. Ähnlich verhielt es sich mit Shakespeare, von dem immer mehr Stücke in das Repertoire aufgenommen wurden, außer „Hamlet“ und „King Lear“ auch „Romeo und Julia“ und „Der Widerspenstigen Zähmung“.

In der Oper war schon unter Brauns Direktion Mozart's meist aufgeführte „Zauberflöte“ von Webers „Freischütz“ verdrängt worden. Zwar standen Mozarts Hauptwerke noch dann und wann auf dem Spielplan, konnten sich aber gegen Webers beliebte „Pretiosa“ und vor allem gegen die erdrückende Vielzahl der in größter Eile in das Repertoire aufgenommenen Opern Rossinis nicht behaupten. Dessen „Barbier von Sevilla“, „Tancred“, „Othello“, „Italienerin in Algier“ und „Diebische Elster“ begannen ihrerseits bereits mit der Beliebtheit des „Freischütz“ und der „Pretiosa“ zu wetteifern. Unverändert hielten sich Paesiello's „Schöne Müllerin“ und Dittersdorfs „Rotes Käppchen“ als einzige, doch köstliche Reste des Rokoko-Singspiels Méhuls („Joseph“), Cherubinis („Wasserträger“) und Paers („Sargino“) Metier hatte der französische Italiener am preußischen Hof, Gasparo Spontini („Die Vestalin“), übernommen; ein ernsthafter Konkurrent erwuchs ihm in François Boieldieu, dessen „Weiße Dame“ ihren Siegeszug durch die Welt bereits angetreten hatte.

8. Gäste

Unter den zahlreichen Gästen des Nürnberger Nationaltheaters während der Direktion Marianne von Trentinaglias befanden sich auch einige Träger bedeutender Namen. Die meisten von ihnen waren schon die bekannten Lieblinge des Nürnberger Publikums: Ferdinand Esslair, Albert Alois Wurm, das Ehepaar Meck-Böttcher, Carl Miedke und Eduard Gnauth. *Ferdinand Esslair*, mittlerweile königlich bayerischer Hofchauspieler, wurde mit Freudengeschrei und allgemeinem Applaus im Nürnberger Theater empfangen. Er verweilte anfangs Juni 1827 eine Woche in Nürnberg und spielte viele seiner ehemaligen Rollen: den Dominik („Der Schubkarn des Essighändlers“) und manche andere. Über einen Monat lang hielt das Nürnberger Publikum den

beliebten, früher zum Ensemble gehörigen Komiker *Wurm* in Nürnberg fest. Wurm spielte damals nur noch komische Rollen („Der Geizige“ von Molière/Zschokke) und mußte auf öffentliches Begehren am 20. Juni 1826 eine außerordentliche Vorstellung in Nürnberg geben. Im ganzen trat er 21 mal in Nürnberg auf! Ebenfalls zum Nürnberger Ensemble hatten die Stuttgarter Hofschauspieler *Carl Miedke* und *Eduard Gnauth* gehört, die im Juni 1826 einige Gastvorstellungen in Nürnberg gaben. Der in Fürth geborene Komiker *Johann Bernhard Meck* und seine Frau, *Friederike Böttcher*, die das Fach der jugendlichen Liebhaberin vertrat, hatten sich unter Reuters Direktion am Nürnberger Theater die ersten Lorbeeren verdient. Im April 1827 kehrten sie als Gäste vom braunschweigischen Hoftheater an die Stätte ihres früheren Wirkens zurück und spielten unter großer Anteilnahme des Publikums in einigen Vorstellungen, wobei besonders Friederike Meck-Böttcher als „Käthchen von Heilbronn“ stürmischen Applaus erntete. Unter den für Nürnberg neuen Gästen besaß vor allem der königlich bayerische Hofschauspieler *Wilhelm Urban* aus München große Bedeutung. Zur Zeit seines Nürnberger Gastspiels im Dezember 1826 stand er auf dem Höhepunkt seines Ruhmes. Die Gewalt seiner Stimme und die Ausdrucksfähigkeit seiner Persönlichkeit ließen ihn — trotz kleinen Wuchses — das Fach des Helden und Liebhabers meisterhaft gestalten. In Nürnberg spielte er Ferdinand („Kabale und Liebe“), Clavigo und Don Cesar („Die Braut von Messina“).

Im Juli gleichen Jahres war — wahrscheinlich auf Miedkes und Gnauths Anregung hin — der Stuttgarter Hofschauspieler *August Wilhelm Maurer*, Schüler und Patenkind Ifflands, nach Nürnberg gekommen; obwohl er durch Ifflands Schule mehr die „sanfte Rührung“ und den „stillen Humor“ der „Familiengemälde“ verkörperte, ließen sein künstlerisches Temperament und sicherlich nicht von Iffland ererbtes Ungestüm ihn auch die großen klassischen Heldengestalten (in Nürnberg: Tell) überzeugend darstellen.

In der Oper gastierte im September 1827 als einzige bedeutendere Künstlerin die Sopranistin *Katharina Vespermann*. Die stimmliche Entwicklung der königlich bayerischen Hofopernsängerin hatte — wie so oft bei den schon im Kindesalter ausgebildeten Primadonnen des 19. Jahrhunderts — von der Opersoubrette (sie sang das „Ännchen“ in der Erstaufführung des „Freischütz“ in München) zur dramatischen Sopranistin geführt. Zur Zeit ihres Nürnberger Gastspieles 25jährig, sang sie bereits die „Agathe“ und „Desdemona“. Das Nürnberger Gastspiel Katharina Vespermanns war eines der wenigen, die sie unternahm. Ihr Ruhm drang daher trotz ihres hohen Könnens kaum über die Grenzen der Residenzstadt hinaus.

VI. Das Interimstheater

1. Erbauung unter Marianne von Trentinaglia 1827

Nach der Schließung des Nürnberger Nationaltheaters wegen Einsturzgefahr am 9. April 1827 herrschten beim Magistrat wie bei der Theaterdirektion großer Verdruß und Ratlosigkeit. Der Magistrat war um das Gebäude betrogen, das ihm gemäß dem Vertrag mit Aurnheimer von 1799 ab

1829 gehören sollte, Frau von Trentinaglia der Stätte ihres Wirkens beraubt, auf die sie durch das teuer erkaufte Theaterprivileg Anrecht hatte. Nach über 2 monatlichem Warten schrieb sie am 18. Juni des Jahres an den Magistrat, er möge — wie versprochen — das Problem lösen. Sie selbst schlug vor, bis zur Instandsetzung des Nationaltheaters einen provisorischen Holzbau auf der Insel Schütt aufzuführen „nach dem Muster des Theaters auf dem Lynkischen Bade bei Dresden“¹⁹⁷⁾. Inzwischen möge ihr der Rathaussaal zu konzertanten Operaufführungen überlassen werden. Schon tags darauf, am 19. Juni, erklärte sich der Magistrat bereit, falls die Theaterdirektion die Baukosten trage, ihr einen Platz auf der Insel Schütt vorläufig und unentgeltlich zu überlassen; bis zur Erbauung dieses „Interimstheaters“ könne der Rathaussaal den theatralischen Zwecken dienen.

Der Plan des Interimstheaters stammte von Heideloff und war bereits am 23. Juni fertig. Einige Bitten Frau von Trentinaglias, Ausleihung von Requisiten aus dem städtischen Baumagazin, Unterstützung durch die städtische Polizei sowie Zusicherung der Benützung des neuen Gebäudes auf unbestimmte Zeit und Einschränkung anderer theatralischer „Produktionen“ (um den „Theaterreiz“ des Publikums nicht zu schwächen), erfüllte der Magistrat. Eine erste Hypothek von 3000 Gulden allerdings konnte nicht zusichern, da hierzu die Zustimmung der Gemeindebevollmächtigten und der königlichen Regierung notwendig war und der Magistrat an der Genehmigung dieser Stellen mit Recht zweifelte. Marianne von Trentinaglia mußte also versuchen, das zum Bau des Interimstheaters nötige Kapital auf andere Weise zu beschaffen: Ein Privatmann fand sich bereit, die 3000 Gulden gegen 4 0/0 vom Ertrag jeder Vorstellung zu leihen.

Der Baubeginn läßt sich etwa auf Anfang Juli festsetzen; nach Hysels Angaben schritt er sehr schnell voran. Eine Kommission des Magistrats konnte am 23. Juli bereits den halbfertigen Bau besichtigen und fand nur kleine, sofort zu behebbende Mängel vor, sodaß für die Sicherheit des Publikums garantiert werden konnte. Nach ungefähr 1 1/2 Monaten Bauzeit wurde das Interimstheater am 26. August 1827 seiner Bestimmung übergeben und festlich eingeweiht.

Ansichten des Interimstheaters sind nur durch Pläne Heideloffs¹⁹⁸⁾ erhalten, eine Zeichnung G. C. Wilders¹⁹⁹⁾ gibt die Rückansicht wieder. Gemäß seinem provisorischen Zweck gestaltete Heideloff das Interimstheater — mit größter Sparsamkeit und Verzicht auf Schmuckformen — in klassizistischem Stil. Die Fassade war durch drei Arkadenöffnungen gegliedert, das Giebfeld mit einem Dionysoskopf und Ölzweigen bemalt. Das Innere des Interimstheaters wich aus Sparsamkeitsgründen völlig vom Logenhausstil der Zeit ab. Es besaß ein Parterre, über das sich eine von 12 Säulen getragene Brüstung mit Logen des 1. Ranges erhob. Anstatt nun darüber noch einmal Logenreihen folgen zu lassen, wählte Heideloff den einfacheren Weg: Er ließ die folgenden Sitzreihen amphitheatralisch ansteigen. Eine Galerie besaß das Interims-

¹⁹⁷⁾ Stadtarchiv, Magistratsakten, Rep. C 9, II/14, 3, 5 g.

¹⁹⁸⁾ Stadtbibliothek, Pläne des Interimstheaters.

¹⁹⁹⁾ Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett.

theater nicht. Hysel schildert den Innenraum als „wirklich schön und zweckmäßig“, trotzdem gehörte dem bretternen Hause nicht die Liebe des Publikums.

Die Eintrittspreise des Interimstheaters waren ungefähr die gleichen wie die des Nationaltheaters:

Reservelogen:	1 Gulden, 12 Kreuzer;
Übrige Logen:	$\frac{1}{4}$ Krone;
Logengalerie:	36 Kreuzer;
Parterre:	30 Kreuzer;
Amphitheater:	18 Kreuzer.

Der Preis für den billigsten Platz des Amphitheaters (18 x) wurde im allgemeinen als zu hoch empfunden; doch eine billigere Galerie fehlte eben. Ein eigentliches Abonnement wurde im Interimstheater nicht errichtet; die bisherigen Abonnenten hatten den Vorzug in der Platzwahl. Freiplätze erhielt der Stadtmagistrat (Loge), der Platzmajor und Kommandant (Parterre). Schon vor der Einweihung des Interimstheaters hatte sich Frau von Trentinaglia verpflichtet, 100 Vorstellungen in dem neuen Hause zu geben. Das Einweihungsprogramm beinhaltete zwei Schauspiele mit patriotischem Pomp, da am Tage der Eröffnung, 26. August 1827, zugleich Namensfest König Ludwigs I. war. Nach einer „Jubelsinfonie“ Carl Maria von Webers gelangten die historischen Gemälde „Ein Tag Karls V.“ von Castelli und „Kaiser Ludwigs Traum“ von Eduard von Schenk zur Aufführung. Diese und ähnliche Stücke bestimmten auch den weiteren Spielplan des Interimstheaters, da die Direktion mehr denn je den „Kassenstandpunkt“ einnehmen mußte.

Frau von Trentinaglia war schon damals ziemlich am Ende. Vermögen besaß sie nicht mehr, und der Verdienstausschlag von der Schließung des Nationaltheaters bis zur Eröffnung des Interimstheaters endlich hatte ihre Finanzwirtschaft völlig ruiniert. Von den Einnahmen des Interimstheaters gehörten 4 % dem Gläubiger, der das Kapital zum Bau zur Verfügung gestellt hatte, der Rest mußte den gesamten Etat decken. Während des Baues hatte die Direktion dem Ensemble nur halbe Gagen ausbezahlen können, manche wertvollen Mitglieder verließen aus diesem Grund die Nürnberger Bühne. Zwei Monate nach Eröffnung des Interimstheaters trat Marianne von Trentinaglia bereits an den Magistrat mit der schon früher geäußerten Bitte heran, er möge aus seinen und des Publikums Reihen einen „Theaterverein“ bilden, um alle Angelegenheiten des Theaters gemeinsam zu ordnen. Diesmal stimmte der Magistrat zu, doch verzögerte sich das Zustandekommen des Theatervereins noch eine ganze Weile. Ein Versuch der Direktorin, durch eine Einladung zum Abonnement, das anfänglich gar nicht geplant war, die Finanzen zu retten, scheiterte größtenteils an der Abneigung des Publikums. Seit Anfang 1828 häuften sich die Gagenrückstände. Die Bittgesuche der Direktorin um Unterstützung nahmen die Form von Notschreien an, doch der Magistrat verweigerte jede Hilfe. Die wenigen verbliebenen Abonnenten hatten sich Anfang Mai auf 30 verringert; die Gagenschulden der Direktion betrugen für jeden Schauspieler ungefähr 30 bis 300 Gulden. Die Mitglieder des Ensembles waren selbst in großes Elend geraten. Am 14. Mai weigerten sie sich in einer öffentlichen Erklärung an die Polizeidirektion, weiterhin aufzutreten.

Zwei Tage darauf verfaßte die völlig erschöpfte Direktorin eine letzte Petition an den Magistrat, doch selbst diese fand kein Gehör. In vollkommener Verzweiflung, finanziell und seelisch ruiniert, erteilte Marianne von Trentinaglia anderntags, am 17. Mai 1828, dem Ensemble die Erlaubnis, einige Vorstellungen auf eigene Rechnung geben zu dürfen und verließ— ohne sich offiziell zu verabschieden — mit den für 2 Monate einkassierten Abonnementsgeldern Nürnberg. Fast einen Monat blieb die Direktion des Theaters verwaist, dann nahm sich der langjährige Berater Frau von Trentinaglias, Staatsrat von Hartmann, des Theaters an und setzte sich mit dem Schauspielerpersonal wegen der Gagenrückstände auseinander. Mit Einwilligung Frau von Trentinaglias übertrug er das Theaterprivilegium für dessen ganze Dauer (1837), beziehungsweise bis zum Neubau eines Theaters, an die Mitglieder *Hahn* und *Bonhak*.

Die letzte Direktorin des Nürnberger Nationaltheaters endete wie sein erster Direktor in völligem Ruin. Einesteils lag dies daran, daß Frau von Trentinaglia ihr gewiß nicht kleines Vermögen der Reparatur des Nationaltheaters opfern mußte, das schon nach 25 Jahren seines Bestehens baufällig wurde. Zum anderen, größeren Teil aber verschuldete sie selbst ihren Zusammenbruch durch das Unvermögen, auf ihre Hoftheater-Ansprüche zu verzichten und den kleineren, große Sparsamkeit erfordernden Nürnberger Theaterverhältnissen gerecht zu werden. Deutlich zeigt dieses Beispiel, um wieviel schwerer eine nicht subventionierte Provinzbühne zu erhalten war, als ein aus Mitteln des Souveräns gespeistes Hoftheater!

Hysel, der die ganze Direktionsperiode Marianne von Trentinaglias miterlebte, bezeichnete sie als eine für das Nürnberger Theater „viel zu stolze, leidenschaftliche und eigensinnige Unternehmerin, die für sich ihren Ruin und für das Publikum einen mehr nachteiligen als vorteilhaften Wechsel herbeigeführt hatte“.

2. Die Direktion *Bonhak*—*Hahn* (1828—1830)

Einige Tage nach der überstürzten Abreise Marianne von Trentinaglias, die einer Flucht glich, wählte das Ensemble des Interimstheaters die Mitglieder *Carl Hahn* und *Vitus Bonhak* zu ihren Vorständen und gab unter deren Leitung ab 19. Mai 1828 Benefizvorstellungen für die ganze Gesellschaft. Da diese Benefizvorstellungen offenbar zur Zufriedenheit aller Beteiligten ausfielen, entschlossen sich die beiden Vorstände des Ensembles, *Bonhak* und *Hahn*, als Direktoren die Leitung des Interimstheaters fortzusetzen.

Sie ergänzten das zusammengeschrumpfte Ensemble mit äußerst gering bezahlten Anfängern und versuchten das Interesse des Publikums am Theater durch illustre Gäste wachzuhalten. Der Spielplan des Schauspiels überschritt selten das Niveau des Konversationsstücks, Raimunds Zauberpossen „Der Diamant des Geisterkönigs“ und „Der Bauer als Millionär“, Kleist's „Käthchen von Heilbronn“ und einige Dramen Schillers bildeten die wenigen Ausnahmen. Im Spielplan der Oper hatte sich nichts geändert, wie bisher beinhaltete das Repertoire vor allem Werke Rossinis, Webers, Boieldieus und Mozarts.

Nach Hysels Berichten war die Mehrzahl der Darsteller, besonders die Damen, beim Publikum äußerst unbeliebt. Als die Direktion aus Mangel an ersten Kräften die tragende Rolle im Schauspiel einer Anfängerin zuteilte, kam es am 16. Juli 1829 sogar zu einer Publikumsdemonstration in Form eines Pfeifkonzerts. Geradezu grotesk mußte die Wirkung gewesen sein, eine große Könnerin wie Adelheid Spitzeder („Lady Milfort“) als Gast in diesem gegenwärtig auf einem Tiefpunkt stehenden Ensemble spielen zu sehen, aus dessen Mitte sie vor ungefähr 15 Jahren selbst hervorgegangen war.

Zu einem besonderen, allerdings weniger theatralischen als musikalischen Ereignis wurde das Gastspiel des Violinvirtuosen Nicolo Paganini am 9. November 1829 im völlig ausverkauften Interimstheater.

3. Die Direktion Bonhak (1830/31)

Als sich gegen Ende des Jahres 1829 finanzielle Schwierigkeiten einstellten und die Gagen nur noch unregelmäßig und in Raten ausbezahlt werden konnten, zog sich Carl Hahn, das übliche Ende voraussehend, von der Bühne zurück und überließ Bonhak die alleinige Direktion des Theaters. Vitus *Bonhak*, schon über 20 Jahre Mitglied des Nürnberger Nationaltheaters, war in dem aufreibenden Theaterbetrieb vollkommen abgestumpft. Selbst redlich und viel zu gutmütig, überließ er die Führung der Geschäfte seiner Frau, die durch ihre Unfähigkeit die schon bestehende Mißwirtschaft bis in die Nähe des Bankerotts brachte (sie bezahlte Metzger und Bäcker mit Eintrittskarten für das Theater. Die an sich schon gering bezahlten Mitglieder rebellierten ständig gegen die unpünktliche und nur teilweise Ausbezahlung der Gagen und wanderten größtenteils ab. Abgesehen von diesen Lücken im Personal, waren die Mitglieder, mit Ausnahme der Sopranistin Steinert und des Bassisten Geissler, mittelmäßig bis schlecht. Trotzdem bot der Spielplan überraschende Erstaufführungen von Goethes „Faust“ und Aubers „Die Stumme von Portici“. Diese Oper konnte bei ausverkauftem Hause siebenmal wiederholt werden. Die schon von Gastspielen unter Reuters Direktion bekannte königlich-preußische Kammersängerin Anna Milder-Hauptmann sang — mit gleichem Erfolg wie vor 20 Jahren — als Gast im September 1830 die „Elvira“ in Mozarts „Don Giovanni“.

4. Die Direktion Geißler (1831—1833)

Vitus Bonhak, im Dienste des Nürnberger Nationaltheaters ergraut, wurde allmählich der vielen Verdrießlichkeiten und finanziellen Schwierigkeiten, die vor allem seine Frau verursachte, müde. Er trat daher am 1. Mai 1831 die Theaterdirektion an seinen Kollegen, den Bassisten Geißler, ab.

Geißler, der ebensowenig Mittel wie sein Vorgänger besaß, versuchte noch einmal durch einen Aktienplan das Theater neu zu organisieren. Da seine längere Anwesenheit in Nürnberg ihm viele Freunde verschafft hatte, brachte er auch wirklich ein unverzinsliches Kapital von 3600 Gulden zusammen, das in Monatsraten von 100 Gulden zurückzahlbar war. Er engagierte ein auf beachtlicher Höhe stehendes neues Ensemble, darunter die spätere Hofschau-

spielerin Franziska Berg, die vorher (15jährig) in Mannheim und 1829 in Würzburg engagiert war. Franziska Berg, anfangs jugendliche Liebhaberin („Klärchen“), avancierte in reiferen Jahren zur Charakterspielerin. Ihre modulationsfähige Stimme und ihre würdevolle Ausstrahlung ließen sie besonders in dem Fach zwischen der sentimental und der tragischen Schauspielerin einen Höhepunkt erreichen. Ebenso wenig ermangelte es Geissler an prominenten Gästen, die denen der Reuterschen Epoche durchaus ebenbürtig waren: die Münchner Hofschauspielerin Sophie Schröder, die damals wohl berühmteste Tragödin, der preußische Hofopernsänger Hermann Breiting, der „deutsche Riesentenor“, wie er allgemein wegen der heldischen Erscheinung und dem metallenen Glanz seiner Stimme genannt wurde, die Wiener Hofopernsängerin Caroline Grünbaum (lyrisch-dramatischer Sopran) und die bayerische Hofopernsängerin Vial.

Die Erstaufführung von Aubers „Fra Diavolo“ und Webers „Oberon“ hatte Geissler selbst gewissenhaft vorbereitet und beide Opern zu großem Publikumserfolg geführt. Weniger gelang ihm dies bei der späten Nürnberger Erstaufführung von Beethovens „Fidelio“, einer Oper, die „nur den Musikliebhabern gefiel“, und der später so erfolgreichen „Zampa“ Herolds. Im August 1833 fand sogar noch im Interimstheater die Aufführung einer der Prunkopern Meyerbeers, „Robert, der Teufel“, statt.

5. Ende des Interimstheaters 1834

Schon im Juni 1827 hatte der „Theaterneubau“ das Thema eines geheimen Briefwechsels zwischen Staatsrat von Hartmann und dem damaligen zweiten Bürgermeister Scharer gebildet. Am 17. April 1833 fand bereits die Grundsteinlegung des neuen Hauses statt, und am 1. Oktober 1833 wurde das neue Nürnberger „Stadttheater“ am Lorenzerplatz (es stand genau auf dem Boden des Aurnheimerischen Nationaltheaters) mit Eduard von Schenks „Die Crone von Cypern“ festlich eingeweiht. Die letzte Vorstellung im Interimstheater, Zieglers „Tag der Erlösung“ (!), fand am 29. September 1833 statt. Mit dieser Vorstellung endete auch die Direktion Geisslers. Seine restliche Aktiensschuld übernahm Marianne von Trentinaglia, die mittlerweile wieder in Erscheinung getreten war, um die Direktion des neuen Theaters anzutreten. Im März 1834 wurde das Interimstheater abgebrochen, nachdem es 6 Jahre lang seine Aufgabe erfüllt hatte. Der Nürnberger Mundartdichter, Johann Wolfgang Weikert, widmete ihm einen Nachruf, der nicht gerade ehrenvoll für das bretteerne Haus auf der Insel Schütt ausfiel.

VII. Gastspieltätigkeit des Nürnberger Nationaltheaters

Das Nürnberger Nationaltheater trat nach den ersten 10 Jahren seines Bestehens in immer lebhaftere Beziehungen zu den Theatern der kleineren Städte im nordbayerischen Raum. Hatte Aurnheimer noch mit seiner „Truppe“ — den Wanderkomödianten vergleichbar — in Ansbach, Bayreuth, Coburg vereinzelt Aufführungen gegeben, so machte sich unter Reuters Direktion 1808

bis 1818 das Bestreben bemerkbar, in den verschiedenen Städten festen Fuß zu fassen, um während der sommerlichen Spielpause in Nürnberg keinen Verdienstaustausch zu erleiden. Wie auch heute noch, spielte das Nürnberger Ensemble regelmäßig in der Nachbarstadt *Fürth*, das fast nie ein eigenes Schauspielensemble besessen hat. Reuter selbst war am Bau eines „Fürther Nationaltheaters“ interessiert und beteiligt, er unterstützte den Fürther Maurermeister Johann Friedrich Kopp in diesen Bestrebungen, der 1816 selbst ein Theater auf eigene Kosten erbaute. Leider kam Reuter nicht mehr in den Genuß dieses am 25. September 1816 eingeweihten Fürther Nationaltheaters, da er zwei Monate nach der Einweihung starb. Seit 1816 spielte das Nürnberger Ensemble regelmäßig in Fürth mit durchschnittlich 30 Vorstellungen im Jahr. Die Herausgeber des Nürnberger Theaterjahrbuches bezeichneten daher ab ungefähr 1821 ihre Broschüren als Journale der „beiden Nationaltheater Nürnberg und Fürth“. Dem geschäftstüchtigen Georg Braun genügten die Gastspiele des Nürnberger Ensembles in Fürth nicht mehr. 1820 erhielt er die Erlaubnis der Stadt Erlangen, am Dienstag jeder Woche eine Vorstellung in *Erlangen* geben zu dürfen²⁰⁰). 1822 bespielte er auch das Theater in *Ansbach*; ein Versuch, auch in Karlsbad Vorstellungen zu geben, scheiterte allerdings.

Marianne von Trentinaglia bezog für kurze Zeit das Theater in Bamberg in ihre ausgedehnte Gastspieltätigkeit ein. Lewald, der dort Direktor gewesen sein soll²⁰¹), vermittelte diesen kurzen und äußerst beschwerlichen Gastspielzyklus.

Als sich kurz nach der Eröffnung des Interimstheaters zeigte, daß dieses nur ungern besucht wurde, nahm die Gastspieltätigkeit unter Bonhaks, Hahns und Geisslers Direktion schnell zu. Der Theaterkalender hieß seit 1828 „Journal der drei Nationaltheater Nürnberg, Fürth und Erlangen“.

Obwohl die Gastspiele, die mit allem Personal und Dekorationen vorgenommen wurden, oft beschwerlich und dem Ensemble bei den damaligen Verkehrsverhältnissen nicht gerade zuträglich waren, so ersetzten sie doch oft den großen finanziellen Ausfall in der Heimatstadt.

VIII. Die Bedeutung des Nürnberger Nationaltheaters

Die Gründung des Nürnberger Nationaltheaters erfolgte zu einer Zeit, in der selbst in kleinsten Städten stehende Theater gegründet wurden. Diese von einem privaten Unternehmer gepachteten Theater nannten sich nach der Schöpfung Josephs II. in Wien „Nationaltheater“, ohne sich allerdings dessen Ziele, Reinigung des deutschen Theaters von italienischer und französischer Fremdherrschaft und Errichtung einer den deutschen Dichtern vorbehaltenen Nationalbühne, ausschließlich zur Aufgabe zu machen.

Die Organisation des Nürnberger Nationaltheaters, das „Pachtsystem“, ist symptomatisch für die sogenannten „Nationaltheater“ in den anderen Städten. Ein Unternehmer, dessen einziger Befähigungsnachweis ein hinreichendes Vermögen sein mußte, erhielt unter manchmal härtesten Be-

²⁰⁰) Stadtarchiv, Magistratsakten, V d 10/2a.

²⁰¹) Stadtbibliothek, Nor 217/2^o; Tägliches Unterhaltungsblatt d. fränkischen Kuriers, Nr. 292.

dingungen die Konzession. Konnte er — wie meistens — nach einigen Jahren seinen Verpflichtungen nicht mehr nachkommen, so mußte er einem vermögenden Nachfolger weichen, dem es am Ende nicht anders erging. Daß der Erwerbscharakter dabei an diesen Bühnen dominieren mußte, ist natürlich, der trotzdem hie und da erreichte künstlerische Erfolg um so erstaunlicher und bewundernswerter. In den wenigsten Städten gelang es, meist durch Aktiengesellschaften das Nationaltheater allmählich zum Stadttheater weiterzuentwickeln; in Nürnberg waren unter Reuter Ansätze dazu vorhanden. Die Nationaltheater bildeten das Zwischenglied zwischen den Prinzipalschaften und den Stadttheatern, sie besitzen das Verdienst, das deutsche Theater anständig gemacht zu haben.

Die andere Theatergattung dieser Zeit, das Hoftheater, lebte zwar reich subventioniert und ohne täglichen Existenzkampf, doch beschränkte es künstlerisch der Privateschmack des Souveräns. Ein Theater, das weder der Willkür eines Hofes, noch der freien Spekulation eines unberufenen Unternehmers ausgeliefert war, blieb — wie das Bemühen Schröders und Lessings in Hamburg bewies — jener Zeit versagt.

Auch das Nationaltheater Nürnberg ist in erster Linie als Vorstufe des späteren Nürnberger Stadttheaters beachtenswert. Seine Stellung im Vergleich zum Münchner Hoftheater entsprach etwa dem heutigen Verhältnis Stadttheater Nürnberg — Staatstheater München, wenn auch der damalige künstlerische Rang — wie die Freischützinszenierung Georg Brauns bewies — dem Hoftheater nicht nachzustehen brauchte.

Eine bestimmte Aufgabe verfolgte das Nürnberger Nationaltheater nicht; es nahm die gegensätzlichsten Ideen, Reminiszenzen der Wandtruppenzeit und literarisch-idealistische Ideen Weimars, Ifflands Bestrebungen eines bürgerlichen Konversationstheaters in Mannheim, Elemente des „Sturms und Drangs“ (Schröders Shakespeare-Renaissance in Hamburg) und vor allem eine Fülle von Anregungen des vorwiegend auf dem Mimus beruhenden Wiener Volkstheaters in sich auf.

Die innere und äußere Entwicklung des Nürnberger Nationaltheaters ist durch die Direktoren Aurnheimer — Reuter — Trentinaglia deutlich gekennzeichnet: Von den primitiven Anfängen des Wirts Aurnheimer führte sie auf eine beachtliche künstlerische Höhe unter Reuter und Braun und endete mit dem gänzlichen Ruin der unökonomisch wirtschaftenden Marianne von Trentinaglia.

Quellen

A) Aurnheimers Kontrakt mit dem Magistrat der Stadt Nürnberg vom 21. März 1799

(F 133, Tit. XII, Staatsarchiv: Akten der königlichen Regierung des Rezatkreises, Kammer des Innern „Das dem Reichsadlerwirth Aurnheimer zu Nürnberg wegen Errichtung eines neuen Schauspielhauses auf 30 Jahre ertheilte Privilegium betr. Anno 1813, Nr. 26“)

Nachdem ein hochlöblicher Rat allhier, auf vorgängige hochlöbliche Beistimmung und Genehmigung einer allerhöchstkaiserlichen hochpreislichen Subdelegations-Kommission den Entschluß gefaßt, den hiesigen verbürgerten Wirt und Gastgeber zum goldenen Reichsadler, Georg Leonhard Auernheimer, nicht nur das bisherige alte Opernhaus, sondern auch den daran-

stoßenden Stadel, zur Errichtung eines neuen geräumigen Schauspielhauses, unter gewissen bestimmten Bedingungen und Befreiungen pachtweise zu überlassen; so wurde anheute deswegen nachstehender verbindlicher Kontrakt wohlbedächtig verabredet und abgeschlossen. Es soll nämlich:

1. gedachtem Reichsadlerwirt Georg Leonhard Aurnheimer besagtes alte Opernhaus nebst dem daranstoßenden Stadel und zwar von letzterem der obere Teil gegen die unten nachfolgende Bedingungen auf 30 Jahre, zu dem Ende, um selbige zu einem geräumigen und annehmlichen Schauspielhause einzurichten, in Pacht überlassen; annebst aber auch
2. das ausschließliche Recht, Redouten, Opern und Schauspiele und zwar letztere auch an Sonntagen, auf welche kein hohes Fest fällt und erstere in seinem Gasthaus, woselbst er einen Redoutensaal einzurichten sich vorbehält, zu halten hierdurch versichert, — nicht minder
3. jährlich 4 Vauxhalls, sowie auch bei öffentlichen Feierlichkeiten jedesmal dergleichen ohne Abgabe zu halten und
4. die Gebäude bei der hiesigen Brand-Assecurationscassa für seine, des pachtenden Aurnheimers Rechnung um 20 000 Gulden, welche Summe ohne Vorwissen eines hochlöblichen Rats von dem Aurnheimer weder erhöht noch erniedriget, noch von ihm solche Einschätzung ganz aufgegeben werden dürfe, einschätzen zu lassen, verstatet werden.
5. Soll demselben hiermit auch die Versicherung erteilt werden, daß, wenn er nach Verfluß der 30 Jahre die Gebäude an die Stadt wieder abzutreten verbunden ist, und selbe wieder verpachtet würden, ihm, seiner Gattin und seinen Leibeserben das Einstandsrecht mit allen oben erteilten Rechten und Freiheiten bei dem Pacht zustehen, im Fall aber
6. solche nicht wieder an ihn oder seine Erben verpachtet würden, ihm, seiner Frau und Kindern eine freie Loge vorbehalten bleiben soll.
7. Soll ihm binnen dieser 30 Jahre die Überlassung des Schauspielhauses mit allen oben erteilten Rechten und Freiheiten in einen Afterbestand, jedoch so, daß der Afterbeständer, der aber kein anderer als ein Nürnberger Bürger sein darf, die nämlichen Bedingungen pünktlich erfülle, nachgelassen und
8. während dieser Zeit ohne seine Einwilligung keine Schauspieler — noch Operistengesellschaft noch ein Marionettentheater, (worunter jedoch alle übrigen, soeben nicht genannten Spectakel, die aber nur an solchen Tagen gegeben werden können, an denen das hier innen privilegiert gewordene Schauspielhaus nicht eröffnet werden wird, keineswegs begriffen sein sollen) dahier geduldet und jedenfalls die, von diesen zu entrichtende Abgabe nicht dem Staat, sondern ihm und seinen Erben überlassen werden.
9. Sollen ihm die, in dem damaligen Schauspielhaus befindlichen Öfen, Holzwerk und was weiteres bereits darin vorhanden ist, unentgeltlich überlassen werden und
10. der Kontrakt von dem 25. März 1799 an, wo auf dessen Rechnung die erste Vorstellung gegeben worden, seinen Anfang nehmen.
Dagegen macht sich derselbe verbindlich:
 - a) zum hiesigen Aerar wegen Haltung der Schauspiele, als Ersatz des von selbigem bisher bezogenen Concessionsgeldes, von erstbemeldeten Termin an gerechnet, im Durchschnitt jährlich 440 Gulden und zwar ohne Unterschied, ob er viel oder wenige Schauspiele gebe, zu entrichten, auch, um wegen dieses Pachtgeldes aller Kautionen überhoben zu sein, vierteljährlich 110 Gulden anticipando zu entrichten, mithin das 1. Quartal für den Zeitraum vom 25. März bis zum 25. Junius, sogleich jetzt voraus zu bezahlen, und somit jedem künftigen Quartal, im Monat Junius, September, Dezember und März jedesmal ordentlich und richtig einzuhalten, nicht minder
 - b) Für jede Redoute 50 Gulden zu bezahlen, auch
 - c) der Wache, dem Stadtdiener und den wegen Abwendung der Feuersgefahr anwesenden Bauleuten, ihren gewöhnlichen Lohn, entweder bei jeder Vorstellung zu verabreichen, oder sich mit ihnen auf eine jährliche Aversionssumme zu vergleichen;
 - d) den kriegsamtlichen und anderen Personen aber, welche bisher von den Schauspielen gewisse Accidenzien bezogen haben, solche nach dem aus der Rechnung zu entnehmenden Durchschnitt solange noch zu bezahlen, bis die hiesigen Besoldungen im Allgemeinen fixiert oder diese Personen eine andere Stelle erhalten werden;
 - e) hat derselbe das — ihm ad usum zu überlassende Schauspielhaus und den vorhin bemeldten oberen Teil des daranstoßenden Stadels auf seine eigene und alleinige Kosten, zu einem Schauspielhaus einzurichten, auch, falls, in der Folge, an demjenigen unteren Teil

des Stadels, welcher der Stadt verbleibt, durch seine Einrichtung und Gebrauch des übrigen oberen Theils desselben ein Schaden entstehen sollte, denselben auf seine alleinige Kosten und ohne deswegen jemals eine Vergütung zu verlangen, gehörig wieder herstellen zu lassen;

- f) verspricht derselbe, dieses alte und resp. neu zu erbauende Schauspielhaus nach Verlauf von 30 Jahren, welche zwar schon mit dem 25. März 1829 zu Ende gehen würden, jedoch weil der neue Bau erst bis zu Ende des laufenden Jahres zu Stande gebracht werden wird, auch bis zu Ende des gedachten 1829ten hinausgesetzt werden sollen, dem Staat gegen den alsdannigen Ersatz der Hälfte, der auf die vorbemerkte 1. Einrichtung, nicht aber auf die fernere Unterhaltung desselben gehende Kosten, wieder abzutreten, zu welchen Ende er die Accorde und jede Rechnung über die Materialien sowohl, als über den Arbeitslohn, dem Bauamte vorzulegen, dieses aber desfalls die nötige Aufsicht zu tragen, und dem Rechnungs-Revisions-Collegio nach vollendeter Einrichtung die Rechnung vorzulegen hat, deren Richtigkeit erforderlichenfalls auch von dem Unternehmer eidlich zu bestärken ist.
- g) Wird dem künftigen Polizeidepartement die Aufsicht über die Ruhe, Ordnung und Sicherheit im Schauspielhause übertragen.
- h) Wird demselben zwar gestattet, die Redouten zur gewöhnlichen Zeit, Kommödien aber das ganze Jahr über, wenn er es für zuträglich hält, zu halten, jedoch mit Ausnahme derjenigen Zeiten und Ereignisse, wo entweder alle Lustbarkeiten eingestellt werden, oder bisher keine Kommödien geduldet worden sind, zu welchen Ende er jedesmal vor Anfang der Redoutenzeit um die Erlaubnis zwar einzukommen hat, diese ihm aber nur in den soeben genannten Fällen versagt werden wird;
- i) hat derselbe in dem neuen Schauspielhaus lediglich Schauspiele und Opern, mithin weder Redouten noch Vauxhalls, sondern dieses, wie andere Konzerte, bloß in seinem Hause zu halten.
- k) Den bereits eigens zur Zensur und Oberaufsicht über das Theater aufgestellten Herrn Deputierten, welche vorzüglich darauf zu sehen haben, daß, sowie überhaupt also auch besonders an Sonntagen, gute und moralische Stücke aufgeführt und gesittete, Beifall verdienende Personen für das Theater angestellt werden, ist auf alle Vorstellungen ein Freibillet zu geben;
- l) den Offizieren, des hiesigen Kontingents und geworbenen und in Besoldung stehenden Stadtmilitairs aber wie bisher nur die Hälfte des gewöhnlichen Entreegeldes abzunehmen;
- m) bleibt demselben zwar gänzlich frei, die Logen auf Belieben, jedoch nach Rücksprache mit der Theaterdeputation einzurichten und zu vermieten, auch bei neuen kostbaren Stücken die Preise auf allen Plätzen, ausnahmsweise, wie auch bisher schon geschehen ist, zu erhöhen. Dahingegen aber liegt demselben ob, um nicht das Publikum unzufrieden zu machen, bei gewöhnlichen und nicht mehr neuen Stücken, die bisherigen Preise beizubehalten;
- n) macht sich derselbe verbindlich, nach Abschluß des Kontraktes statt einer Kautions 1000 Gulden in das löbl. Bauamt zu deponieren, und selbige solange, bis der Bau völlig zustande gekommen ist, daselbst liegen zu lassen, auch
- o) alle vorstehenden Bedingungen genau zu erfüllen und soferne solches nicht geschehen sollte, sich gefallen zu lassen, auf vorhergehende Mahnung und deren Nichtbefolgung dem Staat auch vor Verlauf der 30 Jahre, doch jedenfalls gegen Ersatz der halben auf die dermalige Einrichtung des Schauspielhauses ergehende Baukosten, solches wieder abzutreten.

Urkundlich dessen allen ist gegenwärtiger, in duplo von einer Hand ausgefertigter Kontrakt unter feyerlichster Begebung aller dawider zu erdenkenden Einwendungen, insonderheit der Einreden des Irrtums, oder, daß die Sache nicht so sondern anders abgeschlossen worden sei, von beiden Theilen und zwar von Seiten eines Hochlöbl. Rats durch des dermalen regierenden ältern Herrn Bürgermeisters Herrlichkeit und sodann von dem Aurnheimer rechtbehörig unterzeichnet und besiegelt worden. So geschehen Nünberg, den 2. May 1799. Auf ausdrücklichen Befehl eines hohen Rats unterzeichnet:

Christoph Carl Fürer von und zu Haimendorf
p. t. cons. sen.

Georg Leonhard Aurnheimer
privilegierter Redoutenmeister und Ent-
reprenneur des hiesigen Theaters.

B) Aurnheimers Theatergesetze

(Stadtbibliothek, Nor 686 8^o, „Geseze der Nürnbergischen Theaters 1798“)

Einleitung

Kein Staat, keine Gesellschaft kan ohne Geseze bestehen. In einer Gesellschaft dieses Standes sind sie um so notwendiger, weil Vorurteile zu bekämpfen und im Allgemeinen Sitten zu verbessern sind. Dahin müssen diese Geseze abzeweken, und von ihrer Aufrechterhaltung wird nicht allein das Wohl dieses Theaters abhängen. Unsre Ordnung wird sich allmählich verbreiten; Ordnung in Geschäften zieht unausbleiblich — wenn auch mit langsamen Schritten — Sittenordnung nach sich; und so muß endlich dieser Stand von Menschen gesäubert werden, die die bessern hindern, ihn zu veredeln und graue Vorurtheile zu vernichten. Geseze müssen Dämme sein gegen Despotie, Unordnung, Übereilung und Heftigkeit der Direction; Dämme gegen Nachlässigkeit, Unsittlichkeit und Heftigkeit der Schauspieler. Die Direction muß weder willkührlich strafen, noch entschuldigen können; sie darf nur dafür sorgen, daß die, denen es nach dieser Einrichtung obliegt, brave Männer sind, und alles wird gut gehen.

- § 1 Jeder ist verbunden, diese Geseze bei seinem Engagement durch seine Unterschrift anzuerkennen, damit nicht unter den Mitgliedern der mindeste Vorzug stattfindet.
- § 2 Kein Anfänger soll zum Mitgliede dieses Theaters aufgenommen werden, von dessen Lebenslaufe man nicht unterrichtet ist, und der nicht die Einwilligung seiner Eltern oder nächsten Verwandten hat.
- § 3 Jedes Mitglied bekommt ein gedrucktes Exemplar dieser Geseze, um sich darnach richten zu können.
- § 4 Kein neues Gesez soll Kraft haben, wenn es nicht von drey der ältesten Mitglieder genehmigt wird.
- § 5 Niemand darf eine Rolle zurücksenden, noch gegen einen der Mitspielenden Einwendungen machen. Hat er Gründe der Weigerung, so schreibe oder spreche er kaltblütig mit der Direktion, die sich nie weigern wird, erheblichen Gründen, die er übersah, entweder nachzugeben, oder ihn durch die Stimmenmehrheit der ältesten Schauspieler zu überzeugen. Hierdurch fällt alle Ursache zu murren in diesem Punkte weg; wer es den noch thut, fehlt gegen die Achtung und bezahlt von jedem Gulden seiner Monatsgage — 6 Kreuzer.
- § 6 Wenn jemand etwas gegen ein Circulare einzuwenden hat, so soll er nach dem 5. § handeln, und sich keinen Wortwechsel oder spöttische Bemerkungen gegen den erlauben, der es ihm überreicht. Er soll sagen: daß er Gründe habe, nicht zu unterschreiben, und daß er mit dem Director sprechen wolle. Die Schrift soll alsdann nicht weiter circulieren, als bis die Sache ausgemacht ist.
- § 7 Niemand halte es für eine Kränkung, wenn der Director mit den Rollen wechselt, oder eine von dem einen schon gespielte Rolle einem andern zuteilt: denn man kann in der einen Sache vortrefflich, in der andern sehr mittelmäßig sein. Dem Schauspieler, dem entweder eigenes Gefühl, oder Kälte des Publikums zeigt, daß er nicht an der rechten Stelle steht und sich freiwillig zur Abtretung anbietet, hat Anspruch auf den Dank des Directors, denn er erspart ihm eine Unannehmlichkeit.
- § 8 Verbreitung zu vorteilhafter Gerüchte von Schauspielen, Bekanntmachung der Austeilungen und anderer Vorfälle, die nicht zu des Publikums Wissen kommen müssen, werden in erwiesenem Falle mit 2 Gulden bestraft.
- § 9 Verbreitung nachteiliger Gerüchte von Schauspielen, Opern, und deren Verteilung, in Gesellschaften oder öffentlichen Häusern — kann der Eintracht und dem Nutzen schaden, und wird in erwiesenem Falle mit dem Verlust von 2 Gulden bestraft.
- § 10 Wer etwas wahrnimmt, daß das allgemeine Beste befördern kann, entweder durch eigene oder fremde Bemerkung, — betreffe es den Director, Regisseur, Schauspieler, Garderobier oder Decorateur — und es verschweigt, zeigt Gleichgültigkeit gegen das Ganze, folglich Neigung, dieses Theater zu verlassen und berechtigt den Director, an den Ersatz seiner Stelle zu denken. Zu Beförderung des allgemeinen Besten gehört vorzüglich Eintracht. Es soll jedem Pflicht sein, veruneinigte Mitglieder zu versöhnen.
- § 11 Niemand, der in einem Schauspiele oder in einer Oper zu tun hat, darf sich unter das Publikum mengen, weder in den ersten, noch in den letzten freien Aufzügen. Widrigenfalls bezahlt er einen Gulden Strafe.

- § 12 Jede Krankheit, die den Schauspieler an seinen Geschäften hindert, muß durch ein schriftliches Zeugnis des Arztes bescheinigt werden.
- § 13 Auf dem Theater dürfen keine Dienstboten stehen, sie müssen entweder — (wenn die Herrschaft sich umkleidet) in dem Anziehzimmer bleiben, oder nach Hause gehen und erst bei Endigung des Stücks wieder kommen, um die Sachen abzuholen.
- § 14 Ohne erhebliche Ursache zur Dispensation darf niemand eine Leseprobe versäumen, seine Rolle sey auch noch so klein. Widrigenfalls bezahlt er 24 Kreuzer Strafe. Auch ist jeder verbunden, mit gehörigem Tone und Accente zu lesen, damit man hören könne, ob er auf irrigem Wege sey.
- § 15 Da sich Kopfarbeit nicht erzwingen läßt, so wird keine bestimmte Zeit zur Erlernung einer neuen Rolle vestgesetzt. Sollte aber jemand, wenn er die circulierende Austheilung einmal unterschrieben hat, durch Nachlässigkeit die Aufführung eines Stücks verzögern, so bezahlt er den 12. Teil seiner Monatsgage.
- § 16 Jeder ist verbunden, sich zu seiner Rolle dem Charakter gemäß und nach der Vorschrift des Directors zu kleiden. Das einmal gewählte und protokollierte Kleid, darf ohne Anfrage nicht geändert werden. Es steht aber einem jeden frei, ein Kleid oder einen Anzug vorzuschlagen.
- § 17 Die Proben werden immer von 8 zu 8 Tagen durch ein Circulare angekündigt, welches jeder unterschreiben muß.
- § 18 Wer zu einer Probe zu spät kommt, und dadurch den Anfang hindert, oder einen Auftritt versäumt, bezahlt 24 Kreuzer. Wer aber die Probe ganz versäumt, bezahlt einen Gulden.
- § 19 Bei der vorletzten Probe eines neuen Stückes, muß jeder ohne Rolle probieren, und den zu spielenden Charakter deutlich bezeichnen.
- § 20 Bei allen Proben muß Stille und Ordnung herrschen; besonders muß die Hauptprobe mit aller Pünktlichkeit der wirklichen Vorstellung gehalten werden und sich niemand außer den Spielenden auf der Scene befinden.
- § 21 Wer bei der Hauptprobe seine Rolle nicht weiß, das heißt: wer die von dem Souffleur angefangenen Perioden nicht ohne Anstoß fortsetzen kann, bezahlt 24 Kreuzer.
- § 22 Wer bei der Vorstellung seine Rolle nicht weiß, wer zu spät oder zu früh heraustritt, von einer unrichten Seite kommt, oder dahin abgeht, bezahlt 2 Gulden.
- § 23 Niemand darf in seiner Rolle Änderungen oder Zusätze zum Nachteil des Stücks machen — unsittliche Theaterspiele oder Possen anbringen, lachen oder sonst etwas thun, was die Täuschung aufhebt. Ferner gehört zu diesem §:
- a) Außer der Vorschrift des Verfassers darf nicht geküßt werden.
 - b) Es darf nie geschehen, daß man ein Frauenzimmer an sich hinaufhebt und küßt.
 - c) In keinem Falle muß ein Mann ein Frauenzimmer auf den Mund küssen.
Hat der Verfasser den Kuß mit der Handlung verknüpft, so küsse man den Backen oder die Stirne.
 - d) Der Kuß im Lustspiele zwischen Männern bei der Bewillkommnung ist unschicklich und muß vermieden werden, nur im ernsthaften Affekte ist er zu dulden.
 - e) Auch gibt es besondere Berührungen, die man äußerst vermeiden muß, z. B. wenn ein Mann beym Umfassen eines Frauenzimmers der Brust zunahe kömmt. —
Wer gegen einen dieser Punkte handelt, bezahlt 2 Gulden Strafe.
- § 24 Wer bei der wirklichen Vorstellung einen ganzen Auftritt versäumt, oder Ursache ist, daß nicht zur gehörigen Zeit kann angefangen werden, bezahlt den 4. Teil seiner Monatsgage.
- § 25 Wer ein Stück ganz versäumt, in welchem er eine Rolle hat, die entweder gar nicht oder zum größten Nachteile des Stücks besetzt werden kann, verliert den Gehalt eines Monats.
- § 26 Wenn jemand eine Rolle und besonders eine schon gespielte Rolle aus Unmut (welcher Art es auch sein möge) vorsätzlich so sehr vernachlässigt, daß es das Publikum bemerkt und empört, und der Fall nicht durch Krankheit entschuldigt werden kann, so verliert er den Gehalt eines Monats.
- § 27 Wer während der Vorstellung eines Schauspiels oder einer Oper, hinter den Flügeln oder zwischen den Aufzügen hinter dem 1. Vorhange, so laut redet, lacht oder singt, daß es das Publikum oder die spielende Person hört, bezahlt 2 Gulden.
- § 28 Wer sich zwischen einem Aufzug umzukleiden hat, ist verbunden den Director daran zu

erinnern, geschieht es nicht, und es entsteht Unordnung dadurch, so bezahlt der Fehlende einen Gulden.

- § 29 Wer wider die Achtung fehlt, die jeder dem andern und dem Ganzen schuldig ist, — d. h. wer bei der Probe oder bei der Vorstellung in den Anziehzimmern oder auf dem Theater Streit erregt, bezahlt 5 Gulden.
- § 30 Es ist zuweilen höchst nöthig, daß stumme Rollen von Schauspielern besetzt werden. Niemand kann sich davon ausschließen, denn es kann niemand erniedrigen. Wer in solchen Rollen zur Probe oder zu Vorstellungen zu spät kommt, bezahlt 12 Kreuzer.
- § 31 Wer sorgloser weise oder gar vorsetzlich eine Theaterkleidung oder Dekoration beschädigt, ersetzt den Schaden; doch soll nicht der Direktor, sondern die ältesten Schauspieler, nach Mehrheit darüber entscheiden.
- § 32 Obgleich der Dekorateur und Garderobier angewiesen sind, jedem Schauspieler die gehörigen Requisiten zu überreichen, so ist doch notwendig, (damit alles vermieden werde, was das Publikum beleidigen kann) daß der Schauspieler sich vor dem Anfange des Stücks um seine Requisiten bekümmere. Fehlt ihm in der Vorstellung etwas, — Brief, Dolch, Portrait, etc. so bezahlt er einen Gulden.
- § 33 Niemand darf ohne Anzeige auf 24 Stunden aus der Stadt gehen, bei Strafe des 12. Theils seiner Monatsgage. Jeder ist auch verbunden, an den Spieltagen, in seinem Hause Nachricht zu lassen, wo er ungefähr anzutreffen sei, bei derselben Strafe.
- § 34 Auf eine bewiesene unsittliche Aufführung steht der Verlust einer Monatsgage; oder nach Verhältnis Aufhebung des Kontrakts. Hierüber soll aber die Stimmenmehrheit der ganzen Gesellschaft entscheiden. Auch kann keinem Mitglied zugemutet werden, mit Jemanden das Theater zu betreten, von dem eine entehrende Handlung bekannt wird.
- § 35 Wenn kein schriftlicher Kontrakt gemacht ist, so hat eine gegenseitige zweimonatliche Aufkündigung statt. Niemand kann früher abgehen oder entlassen werden.
- § 36 Der Schauspieler hat das Recht, sich alles Gehorsams gegen die Geseze zu entziehen, und sein Engagement für aufgehoben anzusehen, wenn er seinen Gehalt nicht den 1. jeden Monats richtig empfängt.
- § 37 Vor dem Schlusse jedes Monats macht der Director die vorgefallenen Fehler denen schriftlich bekannt, die sie betreffen. Wer sich schuldig bekennt, schreibt bloß seinen Namen unter die Bekanntmachung. Wer Entschuldigungen zu haben glaubt, berichtet sie schriftlich an den Director, welcher hierauf die 5 ältesten Schauspieler kommen läßt, die nach Mehrheit über den Fall entscheiden.
- § 38 Der Director kann ohne Zuziehung der ältesten Schauspieler von keiner Strafe dispensieren oder sie mildern, auch bezahlt der Director, wenn er dagegen fehlt, 5 Gulden Strafe.
- § 39 Die Straf-Gelder werden monatlich abgezogen und bleiben in des Directors Händen. Zwei der ältesten Schauspieler halten Buch darüber, um der Gesellschaft Rechnung ablegen zu können.
- § 40 Diejenigen Reisenden, welche aus der Straf-Kasse unterstützt werden sollen, müssen bei einem unbescholtenen Rufe, auch wirklich bekannte Schauspieler sein. Für einen solchen bestimmt die Mehrheit die Summe, was ihm gegeben werden soll.
- § 41 Personen aber, die mit herumziehenden Horden Deutschland durchstreifen, deren Fähigkeit und Charakter gleich unbekannt sind, soll ein Allmosen von 1 Gulden gereicht werden, wenn sie drei Mitgliedern dieses Theaters dem Namen nach als Schauspieler bekannt sind.
- § 42 Wer von diesem Theater abgeht, ist verbunden, die ihm etwann fehlenden Rollen oder Singstimmen zu ersetzen.

Gesetze die Oper besonders betreffend

- § 1 Jeder ist verbunden, sich zu der vom Musikdirektor angesetzten Probezeit einzustellen. Wer nach 15 Minuten kömmt, bezahlt 30 Kreuzer, wer ganz ausbleibt, einen Gulden. Der Musikdirektor bezahlt doppelt.
- § 2 Bei den Proben muß Stille und Ordnung herrschen. Wer mit etwas unzufrieden ist, wende sich nach der Probe an den Musikdirektor, damit bei der Probe nicht Bitterkeit oder Wortwechsel statfinde.
- § 3 Das Tempo jeder mehrstimmigen Musik hängt lediglich von dem Musikdirektor ab.
- § 4 Niemand hat das Recht, ohne Genehmigung des Direktors eine Arie wegzulassen, zu verändern oder eine andere an die Stelle zu setzen.

- § 5 Der Musikdirektor, oder wem eine Partitur anvertraut wird, darf sie ohne Anfrage nicht aus seinen Händen geben, sie abschreiben lassen, oder einzelne Sachen unter das Publikum bringen.
- § 6 Kein Sänger oder Sängerin ist berechtigt, an einem öffentlichen Ort (die Kirche ausgenommen, wenn darüber die Pflicht nicht versäumt wird) zu singen, bei Strafe einer Monatsgage.
- § 7 Alle übrigen Vorfälle werden nach den allgemeinen Gesetzen bestraft.

Den Souffleur betreffend

- § 1 Er muß die ihm anvertrauten Bücher, Scripturen etc. in gehöriger Ordnung erhalten und bei dem Verlust seiner Ehre kein Manuscript ohne Anfrage weggeben und jede Entwendung zu verhüten suchen, damit Autor und Direktor nicht Schaden leiden.
- § 2 Er hält das Hauptbuch der Rollenverteilung in Ordnung, in welchem bei jedem Stücke auch Dekorationen und Requisiten, die Länge des Stücks und die jedesmalige Aufführung eingetragen werden. Sobald als möglich wird dieses Buch nach der 1. Vorstellung in Ordnung gebracht.
- § 3 Er schreibt ein Scenarium für den Decorateur, in welchem die Veränderungen des Theaters nach der letzten Rede deutlich angemerkt sind.
- § 4 Er schreibt die Skizze zur Kleidervorschrift, die der Garderobier bei der vorletzten Probe den Schauspielern darreicht.
- § 5 Er übergibt sowohl dem Decorateur als Garderobier einen Requisiten-Zettel. Für jede von ihm vergessene Requisite (wenn der Fehler sich bei der Vorstellung äußert), bezahlt er 30 kr.
- § 6 Er schreibt die Briefe, welche nebst den Schriften und Büchern auf dem Theater zu seinen Requisiten gehören.
- § 7 Der Rollenschreiber steht unter seiner Aufsicht, und hat für dessen in der Rollenschreibung vorkommenden Fehler zu haften.

Den Garderobier betreffend

- § 1 Er ist verpflichtet vor jeder Hauptprobe die nötigen Kleinigkeiten und Requisiten, die nicht in seiner Verwahrung sind, nach der Kleider- und Requisitenvorschrift, von dem Director zu fordern, um sie nach der Vorstellung im Probenzimmer abzuliefern. Vergißt er eine ihm gegebene Requisite und der Fehler äußert sich bei der Vorstellung, so bezahlt er 30 Kreuzer.
- § 2 Er soll die Kleidungsstücke wohl gereinigt und unbeschädigt auf eines jeden Platz legen, und bescheiden darauf halten, daß sie nicht beim Ausziehen beschmutzt und unordentlich hingeworfen werden.
- § 3 Er soll die Theaterkleinigkeiten und Requisiten jedem selbst übergeben, und sich zurückgeben lassen; denn er haftet für jeden Verlust dieser Art.
- § 4 Er soll sich erkundigen ob ein Schauspieler seine Requisite im Spiele einem andern zu geben hat, damit er sie (doch ohne zu stören) von jenem abfordern kann.
- § 5 Wenn jemand eine Kleidung beschädigt oder beschmutzt, so soll er es sogleich anzeigen, widrigenfalls steht er für der Ersatz.
- § 6 Er soll die Requisiten, die unter dem Theatermeister stehen, sich von diesem geben lassen, sie dem Schauspieler zustellen, und dem Theatermeister wieder überliefern. Es versteht sich, daß dies keine Requisiten betrifft, die auf dem Theater stehen oder liegen.
- § 7 Er darf ohne Anfrage niemanden ein anderes Kleid, als das protokollierte geben, bei 1 Gulden Strafe.
- § 8 Er soll unter keinem Vorwande, ohne Erlaubnis des Directors, Jemanden Beinkleider oder andere Kleidungsstücke zum Anziehen nach Hause schicken, noch gestatten, daß jemand mit Kleidungsstücken nach Hause geht, bei 1 Gulden Strafe.
- § 9 Er soll während der Vorstellung in dem Anziehzimmer bleiben, und Acht haben, damit jeder vor Entwendung sicher sey.
- § 10 Er soll sich der Reinlichkeit befleißigen und keinem Schauspieler Beinkleider und andere Sachen hinlegen, die von Statisten beschmutzt sind; folglich auch keinem Statisten ohne Anfrage Beinkleider geben, die den Schauspielern zugeschrieben sind.
- § 11 Den Tag nach der Vorstellung soll er die Kleidervorschrift in sein Buch eintragen; ebenso jedes neue Kleid.

- § 12 Überhaupt hat er über die ihm anvertraute Garderobe genaue Aufsicht und Ordnung zu halten, bei Verlust seiner Ehre, und stark zu ahndenden Strafe.

Den Theatermeister betreffend

- § 1 Sobald die Musik, die um 5 Uhr ohne ein vorhergegebenes Zeichen anfängt, soll er in die Ankleidezimmer schicken und es ansagen lassen.
- § 2 Er soll dafür sorgen, daß er sein Scenarium zu rechter Zeit erhält, und daß die letzten Reden, nach denen er zu verwandeln hat, nicht zu kurz sind, damit er nicht irren könne. Für eine jede entweder zu späte oder zu frühe Veränderung bezahlt er einen Gulden Strafe.
- § 3 Es ist seine Pflicht, jeden Nachmittag die für den Abend nötigen Vorhänge und Flügel zu untersuchen, ob sie in gehörigem Stande sind. Bleibt eine Gardine hängen, so bezahlt er einen Gulden Strafe. Für jeden Fehler des Maschinisten ist er verantwortlich.
- § 4 Für jede vergessene ihm vorgeschriebene Requisite bezahlt er 30 Kr., wenn sich der Fehler bei der Vorstellung äußert.
- § 5 Sobald eine Probe anfängt, muß jedes Geräusch, alles Klopfen und Hämmern aufhören.
- § 6 Bei den 1. Proben dürfen nur die zu dem Stücke gehörigen Vorhänge da sein, bei der Hauptprobe aber müssen alle Veränderungen eben so pünktlich, wie bei der Vorstellung gehen.
- § 7 Er soll Acht haben, daß sich kein Fremder, ohne Ansehen der Person, auf dem Theater aufhalte, und keine Dienstboten der Schauspieler zwischen den Flügeln dulden, bei Strafe einen Gulden.
- § 8 Den Tag nach der Vorstellung soll er das Scenarium in das dazu gehörige Buch eintragen lassen.
- § 9 Er soll dafür sorgen, daß Tische, Stühle — kurz alles, was unter ihm stehet, sauber und rein sei.
- § 10 Er soll die kleinen Requisiten, die unter seiner Verwahrung sind, dem Garderobier zustellen und von diesem wieder zurückfordern.
- § 11 Wenn jemand eine Decoration beschädigt, soll er es sogleich anzeigen, widrigenfalls stehet er für den Schaden.
- § 12 Keine Lampe darf eher ausgelöscht werden, bis das Haus von Zuschauern leer ist.

Den Friseur betreffend

- § 1 Er soll zu jeder Vorstellung wenigstens um 3 Uhr auf dem Theater sein, damit er alles in gute Ordnung setzen könne.
- § 2 Er hat die Pudermäntel in seiner Verwahrung und muß dafür sorgen, daß sie immer rein sind, und niemanden, außer bei sehr schnellen Verkleidungen in dem Zimmer, sondern in seiner Kammer pudern.
- § 3 Er soll die Haare der Statisten nach dem ihm angegebenen Costume ordnen, ein Fehler gegen jeden dieser Punkte wird mit 30 Kreuzern bestraft.

„Einrichtungen im neuen Schauspielhause, die ich ein verehrungswürdiges Publikum zu beherzigen bitte“ von Aurnheimer.

(Stadtbibliothek, Nor 346/4°)

1. Kleine Kinder, die man noch auf dem Arm trägt, dürfen nicht eingelassen werden;
2. Hunde dürfen nicht eingelassen werden;
3. Auf der Bühne wird außer den Schauspielern niemand geduldet;
4. Ruhiges, feyerliches Betragen im Theater ist geboten, das Ende jeder Vorstellung wird genau angezeigt, damit die Domestiquen, die ihre Herrschaft abholen, nicht mehr eingelassen zu werden brauchen.
5. Bei Proben darf niemand ins Schauspielhaus;
6. Wer in den Zwischenakten hinausgeht, darf ohne eine bestimmte Kontremarque, die er beim Hinausgang erhält, nicht mehr herein.
7. Das Haus wird zweckmäßig erleuchtet, niemand darf in seiner Loge mehr Licht anbringen, weil das dem Effekt auf der Bühne schadet.
8. Billets und Arienbücher sind am Tage vor der Aufführung von 9—12 Uhr und von 2—3 Uhr beim Kassier zu kaufen.

9. Gelöste Billets werden nicht zurückgenommen.
10. Nur für die Reserveloge werden einzelne Billets abgegeben, jede andere Loge muß ganz genommen werden.
11. Jeden Monat wird eine Vorstellung suspendu gegeben. Die Abonnenten, die ihre Loge nicht behalten wollen, müssen es bis 10 Uhr melden, sonst geht die Loge auf ihre Rechnung.
12. Die abholenden Kutscher dürfen nicht an den Eingängen halten, sondern müssen auf dem Lorenzerplatz warten, bis sie zur Vorfahrt gerufen werden.

C) Aurnheimers Vertrag mit dem Stadtmusikchor, 24. Mai 1807

(Stadtarchiv, Acta der Polizeidirektion, Rep. C II, XI/4, Nr. 990)

Die von der Theaterdirektion an die, für die Zukunft zum Orchester im Theater zu engagierenden Herrn Musiker unerläßlichen Bedingungen sind also folgende: daß

1. Alle, die bei allen Proben, Vorstellungen und musikalischen Produktionen jeder Art, welche im Theater gegeben werden, wenn ihre Gegenwart nötig ist, persönlich zugegen seyn, und niemals durch einen andern sich substituiren lassen können, außer bei wirklich obwaltender Krankheit, oder anderen hinreichend zulänglichen Hindernissen.
2. Daß nicht nur jede neue Oper das erstemal im ganzen Zusammenhange, das heist mit Musik, Prosa und Dekorationen, sondern auch jede repetierte Oper, wenn es die Notwendigkeit heischt, auf diese Weise probiert werden solle, wobei die Herren Musiker, es sey nun General- oder Quartettprobe, auszuharren und durch unzeitige Geräusche den ordentlichen Gang der Probe nicht zu hindern, oder zu verlängern, sich anheischig machen sollen.
3. Daß jeder der Herrn Musiker sich sowohl bei Proben als Vorstellungen der bestimmten Zeit gemäß einfinde, damit die Proben und hauptsächlich die Vorstellungen mit dem Schlag der bestimmten Stunde den gehörigen Anfang nehmen können.
4. Daß jeder der Herrn Musiker von nun an bei jeder ersten Generalprobe einer neuen Oper die in seiner Stimme allenfalls vorkommenden Fehler nicht mit Stillschweigen übergehe, sondern auf der Stelle anzeige, damit sie richtig corrigiert werden können. Dadurch werden die Herrn Musiker eines jeden möglichen Vorwurfs, von Seite des Publikums und der Theaterdirektion befreit, so wie im Gegenteil, wenn die Stimmen richtig geschrieben oder die angezeigten Fehler richtig corrigiert sind, der gerechte Vorwurf der Unachtsamkeit das Musikpersonale von allen Seiten treffen muß, wenn dennoch im Orchester Fehler, Pausen oder Lücken entstehen.
5. Da die Zeichen mit der Glocke, in die Garderobe, in das Vorhaus und auf dem Theater selbst, keineswegs einen Bezug auf das Orchester haben, sondern nur Präparationszeichen sind, so erwartet man von den Herrn Musikern, daß sie nicht wie bisher in den Schauspielen meistens zu geschehen pflegte, mitten in einer Symphonie, mit dem Glockenschall abbrechen, welches nicht nur das Ohr des Publikums, sondern das Ohr der Herrn Musiker selbst auf eine üble Weise beleidigen muß.
6. Die Angabe des richtigen Tempos in der Oper hat Herr Wagner, die Direktion der Haltung und Ausführung der angegebenen Tempos Herr Schulz übernommen, da Herr Wagner meistens mit den Sängern aufmerksam beschäftigt seyn muß. Der erste Blick also auf diese. Beiden, der Selbstkraft der Herrn Musiker, das angegebene Tempo bis auf die letzte Note richtig zu halten, der gute Wille, es halten zu wollen und das eigene Ehrgefühl, welches ohnehin den wahren Künstler dazu treibt, sollen, können und müssen für die Zukunft ein schöneres Ganzes bewirken, ein freundschaftliches Benehmen zwischen der Theaterdirektion und dem Musikpersonal, zwischen Sängern und Musikern, eine erhöhte Achtung, gegenseitige Gefälligkeit und ungetheilten Beyfall für das Ganze hervorbringen.
7. Die bisher zwischen dem löbl. Stadtmusik-Corps und Herrn Kapellmeister Mainberger obwaltenden Mißverständnisse sind also auch beseitigt, indem die neu zu engagierenden Herrn Musiker mit Herrn Kapellmeister Mainberger das Theater betr. in keinem andern Verhältnisse mehr stehen, als daß von ihm die Poben und Vorstellungen bestellt und die Zahlung der Herrn Musiker geleistet wird. Jedoch hat jeder der Herrn Musiker, wenn ihn Krankheit oder sonst hinlänglich hinreichende Gründe hindern sollten, seiner Obliegenheit im Theater nachzukommen, dem Herrn Kapellmeister Mainberger zur rechten Zeit die Anzeige zu machen, damit dieser anstatt dem gehinderten Mitglied des Theaterorchesters einen hinlänglichen Substituten stellen könne.

Dafür hat die Theaterdirektion in Rücksicht der Herrn Musiker beschlossen, von dem Tag der Unterzeichnung dieses Vertrags an, jedem Mitglied des Theaterorchesters für eine Probe 30 Kreuzer, für die Aufführung einer Oper 45 Kreuzer, für ein Schauspiel aber 30 Kreuzer und wenn Chöre darinnen vorkommen, wobey das ganze Orchester von der Oper nöthig ist, 45 Kreuzer, ebenso für ein Ballett 45 Kreuzer zu bezahlen, mit dem angehängten sichern Versprechen, daß mit Anfange eines bessern Zustandes der Theatercassa durch Frieden oder allergnädigste Unterstützung eines hohen Landeskommisariats auf die Primarien der Solostimmen, mit einer besonderen Zulage von 15 Kreuzern bei Produktion einer Oper soll Bedacht genommen werden.

Geschehen, Nürnberg, am 21 Maii 1807

Johann Hans Backofen	Molique
Johann Gottfried Backofen	Steuerer
Johann Ludwig Hutzler	Körnlein
Johann Georg Bayer	Rösch
Johann Hartung	Hahn sen.
Hartung sen.	Hahn jun.
Weinhold	

Die Theaterdirektion.

D) Kaufvertrag Aurnheimer — Reuter vom 29. Oktober 1808

(Stadtarchiv, Akten der Polizeidirektion, Rep. C II, Nr. 990)

Kund und zu wissen iedem dem es zu wissen nöthig ist:

Herr Georg Leonhard Aurnheimer, hiesiger Bürger und Theaterunternehmer an einem und Herr Joseph Reuter, Königlich Bayerischer Landeseingeborener aus Freissing bisher Mitdirektor des hiesigen Theaters am andern Theil, haben einen Verkaufs- und Kaufkontrakt abgeschlossen und schließen kraft gegenwärtiger Urkunde als vest und unwiderruflich ab, wie folgt:

- Herr Georg Leonhard Aurnheimer tritt sein, durch einen förmlichen Vertrag vom 21. Maii 1799 gegründetes Theaterprivilegium mit allen seinen Rechten, Ausflüssen, Punkten, Clausuln und ohne den mindesten Vorbehalt, an Herrn Joseph Reuter völlig ab; er überläßt demselben das gesamte in dem Theatergebäude befindliche Eigenthum, namentlich alle Inventarien an Dekorationen, Requisiten, Garderobe, Bibliothek, Musikalien, Musikinstrumenten und Möbeln ebenfalls ohne irgendeinen Vorbehalt oder irgendeine Ausnahme käuflich dergestalt, daß Herr Aurnheimer vom Tag der Übergabe an, außer aller Beziehung und Verbindung gegen das hiesige Theaterinstitut kommt und Herr Reuter allenthalben in die Rechte und Vermögensschaften desselben eintritt, und alleiniger Unternehmer des ganzen Theatergeschäfts und völlig freier Eigenthümer aller vorhandenen Theaterinventarien wird.
- Bei der Bestimmung des Überlassungs- und Kaufpreises sind zwar die Rechnungen über den ursprünglichen Anschaffungswert (nach welchen diese Unternehmung dem Herrn Aurnheimer auf ca. 80/m. fl. zu stehen kommt) und die baugerichtliche Taxe vom 20. 1. 1803 (vermögend welcher der Wert derselben auf 75 000 fl. geschätzt ist) zum Grund gelegt worden. Herr Aurnheimer hat jedoch, geleitet von der Betrachtung, daß dieser Wert relativ und allenthalben vom glücklichen oder unglücklichen Gang des Theatergeschäfts abhängig sey — und in der Absicht, die Verdienste des Herrn Reuter um die hiesige Bühne ausdrucksvoll anzuerkennen und ihn zugleich für das, was er bisher als Pächter eingebüßt und zugesetzt hat zu entschädigen — den Kaufs- und Überlassungswert auf die runde Summe von 30 000 fl. rheinisch mit Worten Dreysigtausend Gulden rheinisch herabgesetzt.
- Herr Reuter hat dieses Anerbieten feyerlich und förmlich acceptirt und es ist sonach gegenseitig als vest und unwiderruflich ein Überlassungs- und Kaufpreis von 30 000 fl. mit Worten: Dreysigtausend Gulden rheinisch stipulirt, welcher folgendermaßen resp. bezahlt, abgerechnet und ausgeglichen werden soll.
 - 6000 fl. an Herrn Major von Randahl, eine auf dem Theater haftende hypothekarische Forderung,
 - 5000 fl. welche dem Herrn Kaufmann Kiessling am Fischbach die einstweilen vorgeschossene Fürther Kaufschillingsangabe vom Herrn Aurnheimer, sicher angewiesen worden sind,
 - Diejenigen Posten, welche Herrn Aurnheimer unter der Direktion der Herren Reuter, Braun und Eberhard garantiert hat und für ungefähr 4000 fl. angenommen werden. Was

die garantierten Posten weniger als die hier angesetzten 4000 fl. betragen, wird zur Bezahlung der übrigen unbenannten Schulden der drei Direktoren verwendet.

- d) 1500 fl. für eine Bauschumme von denen weiters Herrn Aurnheimer unbekannten Schuldposten.
 - e) 1500 fl. baar, welche für Rechnung des Herrn Aurnheimer an Herrn Kiessling am Fischbach bezahlt werden sollen.
 - f) 1200 fl. mit Anweisung derjenigen Baukosten Hälfte, zu deren Erhaltung der Staat einstens, wenn die in dem Privilegio bestimmte 30jährige Zeit ausläuft, verbunden ist. Die hierüber sprechende Urkunde vom 18. 11. 1805 bleibt sonach unverändert ein Activum des Herrn Aurnheimer, Herr Reuter hat hiefür weder Zinse zu geben, noch das Kapital selbst weiter zu vertreten als insoweit, daß er seinerzeit das Gebäude an den Staat abtritt. Sollte jedoch der Staat mit dem Ablauf der, in dem Privilegio bestimmten Zeit das Theatergebäude nicht zurücknehmen, so hat alsdann Herr Reuter völlig freie Wahl, dem Herrn Aurnheimer entweder das Theatergebäude zu überlassen oder ihn durch die Bezahlung der von dem Staat zu bezahlen gewesen (durch die angeführte Urkunde vom 18. 11. 1805 versicherten) Baukostenhälfte wegzurichten.
4. Am 1. Oktober l. J. wird die ganze Unternehmung mit allen Rechten und mit jedem Eigenthum an Herrn Reuter übergeben, völlig und ohne den mindesten Vorbehalt. Auch erhält Herr Reuter aus gegenwärtigem Kontrakt nicht irgendeine Verbindlichkeit, an irgendjemand Freibillets abzugeben. Doch behält Herr Aurnheimer unverändert den Fortgebrauch seiner Parterre Loge in bisheriger Weise für sich und seine Erben und der Baumeister des Hauses, Zimmermann, Maurer, seinen gesperrten Sitz im 2. Parterre.
5. Beide Theile entsagen allen Einreden und Rechtbehelfen, die ihnen jetzt oder künftighin gegen diesen Kaufs- und Überlassungskontrakt zu statten kommen könnte, namentlich und insbesondere entsagen sie der Einrede des Irrthums, der List, der Gewalt, der Verletzung, daß ein allgemeiner Verzicht nicht gelte, wo ein besonderer erfordert wird. Urkundlich und zur Bestätigung haben beide Theile diesen Kontrakt eigenhändig unterschrieben und mit ihren gewöhnlichen Petschaften besiegelt, sofort endesersichtliche Herren Genannte des Größeren Raths requirirt, daß sie solchen statutarisch solemnisiert haben. Hiebei ist stipuliert, daß dieser Kontrakt gerichtlich confirmirt wird.

So geschehen Nürnberg, den 29^{ten} Octobris 1808

Georg Leonhard Aurnheimer
Johann Leonhard Moser

Joseph Reuter
Michael Joseph Schmid

E) Streit auf der Bühne

(Stadtarchiv, Akten der Polizeidirektion, Rep. C II/Nr. 990)

Bericht des Regisseurs Wagner an die Theaterdirektion, 14. Februar 1815:

Meine Pflicht verbindet mich, wegen dem Vorfall bei der gestrigen Vorstellung von der Oper: „Die Sängerninnen vom Lande“ meine Beschwerde bei einer löblichen Direction anzubringen. Schon bei der Frühprobe sagte Madame Braun, daß sie sich abends, bei der Scene, wo ihre Arie ist, jeden Spaß verbitte, indem selbe sonst aufhören würde zu singen; dieses hörte Herr Fries, Herr Gnauth und alle die in dieser Scene beschäftigt waren, mit an. Herr Fries aber entgegnete, daß er sich das Taktschlagen nicht verbieten lasse, indem ihm dieses als „Kapellmeister“ ohne Bedenken zu thun erlaubt wäre. Jenen Choristen wurde von mir noch vor der Scene untersagt, daß sie sich aller unnöthigen Späße enthalten sollten und um mir nichts zu schulden kommen zu lassen, nahm ich den Platz neben diesen ein, um alles zu beobachten. Während dem Recitativ stellte sich Herr Gnauth neben jenen Choristen, welcher den Baß spielte, um ihn zurechtzuweisen, denn da der innerhalb des Recitativs auch außer dem zum Lachen würde Anlaß gegeben haben, konnte er dieses auch ohne Bedenken thun. Sowie die Arie ihren Anfang machen sollte, stellte er sich auf die Seite, wo Madame Dölle und Demoiselle Schüler saßen, zeigte letzterer durch Pantomime an, daß sie ihn sollte sitzen lassen, indem er als Podagraist nicht länger stehen könnte. Sie wies ihn zurück und Herr Gnauth stellte sich ganz ruhig, ohne mindesten Anteil an der Arie zu nehmen, neben Demoiselle Schüler und sahe sie an. Einige vom Publikum fingen an zu lachen und Madame Braun wandte sich mehrmals um, wodurch das Publikum erst aufmerksam gemacht wurde. Sie hörte endlich auf zu singen, nachdem sie durch einige Worte ihr Mißfallen zu verstehen gegeben, auch Herr Braun rief vom

Orchester auf die Bühne: „Das ist fleghaft!“ Auf diese wechselseitige Konversation wurde das Publikum noch unruhiger und Madame Braun rief ihrem Manne deutlich zu: „Joseph, hör auf!“, welcher ihren Befehl respectirend, dem ganzen Orchester Stillschweigen gebot. Da nun dieser Vorfall die höchste Beleidigung vor das Publikum seyn mußte, stelle ich einer löblichen Theaterdirektion es anheim, über diesen so seltenen und meines Wissens noch nie auf der Bühne vorgefallenen Zwist zu entscheiden, indem man in Zukunft bei jeder Vorstellung der gleichen Unarten zu erwarten hätte.

F) Protokoll, den zwischen dem Magistrat der Stadt Nürnberg, dann dem Gastwirt Aurnheimer und dem Schauspieldirektor Braun abgeschlossenen Entschädigungsvertrag, Baukosten des Schauspielhauses betreffend.

(Stadtarchiv, Magistratsakten, Rep. C 9, II/14, 3, Nr. 5d)

I.

Der Magistrat der Stadt Nürnberg bezahlt dem Gastwirt und vormaligen Theater-Entrepreneur Georg Leonhard Aurnheimer dahier nach ergangenem Präclusiv-Entscheid über das Theatergebäude wegen dessen Entschädigungsforderung für Baukosten und Maschinen des Schauspielhauses die Summe von 5000 Gulden, in Worten Fünftausend Gulden rheinisch.

II.

Dagegen entsagt der Gastwirt Aurnheimer allen weiteren aus diesem Grunde zu machenden Entschädigungsforderungen, und tritt der hiesigen Commune seine Forderungen, so vermöge vorhandener Urkunden vom 21. Mai 1799 und 18. November 1805 in 12092 fl., 57 1/2 Xern bestehen, dadurch förmlich ab.

III.

Genehmigt der Magistrat die in dem Kontrakt vom 21. May 1799 sub Nr. 6 enthaltene Bestimmung, in Folge deren Gastwirt Aurnheimer für sich und seine Familie eine freie Loge zu genießen hat, dahin, daß derselbe für sich und seine Familie gedachte freie Loge bis zum letzten December 1822 genieße und dann solche der Commune überlasse, wogegen ihm der Magistrat die Rückgabe der gedachten Gardinen, Decorationen, Meubles etc. sowie solche in dem Beschreibbuch des Bauamts vom 3. 12. 1807 bezeichnet sind, erläßt.

IV.

Der Schauspieldirektor Braun hat mit der Bemerkung, daß sein Theaterprivilegium mit dem letzten December 1829 sich endige, wogegen die Kontrahenten nichts zu erinnern haben, rücksichtlich vorstehenden Vertrags nichts einzuwenden und erkennt den Magistrat von jetzt an, statt des Aurnheimer als wirklichen Eigenthümer jener Forderungen und zugleich mit Ablauf des Jahres 1822 als Eigenthümer der freien Loge an.

V.

Die Kosten für die Verlautbarung dieses Vertrags und dessen einmalige Ausfertigung für den Magistrat wurden von dem Herrn Magistratsrath von Neu auf den Magistrat unter Vorbehalt der noch einzuholenden Genehmigung übernommen.

Martin Wilhelm von Neu

Georg Leonhard Aurnheimer

Georg Braun

G) Gesuch Georg Brauns um Städtische Subvention, 14. September 1822

(Stadtarchiv, Magistratsakten, Rep. C 9, II/14, 3, Nr. 5d)

Der Aufmerksamkeit eines wohlhöblichen Magistrats kann es unmöglich entgangen sein, daß ich, der gehorsamst Unterzeichnete, mir als dormaligen Unternehmer des hiesigen Nationaltheaters alle Mühe unter den größten Aufopferungen gegeben, den Wünschen und Erwartungen des Publikums zu entsprechen und zugleich denen — mir sonst obliegenden — zum Theil sehr lästigen Verpflichtungen, möglichst Genüge zu leisten.

Wenn aber der Unternehmer eines Theaters, wie dieses bei dem hiesigen Theater bisher der Fall gewesen, sich keiner öffentlichen Unterstützung zu erfreuen hat, wenn das ganze kostbare Unternehmen bloß durch aufgenommene, verzinsliche Kapitalien und durch den schwankenden, unsichern Ertrag der Cassa erhalten und gehoben werden soll, dann fällt es wirklich in viel-

fachen Rücksichten sehr schwer, ja nicht selten unmöglich, diese Aufgabe auch nur nothdürftig, noch weniger genügend zu lösen. Ich befinde mich in diesem Fall. Zwar ist der größte Teil des hiesigen Publikums billig genug, nicht mehr von mir zu verlangen, als ich bei denen, mir zur Gebote stehenden beschränkten Kräften, zu leisten vermag. Allein, da mir selbst daran liegt, dem Publikum zu zeigen, daß ich es achte und daß mir dessen Beifall und Theilnahme in keiner Beziehung gleichgültig ist, so vermisse ich bisher um so mehr den Abgang einer öffentlichen Unterstützung, als ich mich durch dieselbe in dem Stand befinden würde, in mancher Hinsicht dem Wunsch und Geschmack eines das Theater liebenden Publikums mehr zu entsprechen, als solches dormalen geschehen kann, da in einer Lage, wie die meinige ist, alles, was bisher zur Erhaltung und dem Fortbestand des hiesigen Nationaltheaters von mir geschehen, nur unter sehr schmerzlichen Aufopferungen, Entbehrungen, Sorgen und Kummer geschehen ist. Von Seiten eines wohlhälllichen Magistrats ist seit kurzem Vieles zur wahren Verschönerung der hiesigen Stadt und deren Umgebung bewerkstelliget, so manches Schöne und Nützliche neu gebildet oder das schon bestandene durch zweckmäßige Unterstützung noch erweitert und verbessert worden. Sollte für das Theater allhier von Seiten der Commune gar nichts geschehen können oder dürfen? Ein gut eingerichtetes Theater ist gewiß in einer Stadt wie Nürnberg, deren Einwohner von jeher für alles Gute und Edle empfänglich gewesen, dringendes Bedürfnis. Um größere Anforderungen befriedigen zu können, bedarf es einer öffentlichen Unterstützung. Wenn ich mir daher an einen wohlhälllichen Magistrat die Bitte erlaube: mir behufs der Erhaltung und Vervollkommenung des hiesigen Nationaltheaters eine Unterstützung zukommen zu lassen, so bin ich im Voraus mit dessen Einsichten und der Billigkeit überzeugt, daß mein Gesuch nicht ungeprüft verworfen, sondern demselben vielmehr möglichst willfahrt werden wird.

Mit schuldigem Respect verharrend

Georg Braun
Theaterdirektor

H) Kaufvertrag Georg Braun — Marianne von Trentinaglia, 19. 12. 1823.

(Stadtarchiv, Magistratsakten, Vd 10/2a)

Kund und zu wissen jedem, dem es zu wissen noethig ist:

Herr Georg Braun, kaiserlich, österreichischer Landeseingebohrer aus Wien, bisheriger Unternehmer und Director des hiesigen Theaters und nunmehriger Hoftheater-Ökonom in München an einem Frau Marianne von Trentinaglia, königlich bayerische Secretairs-Wittwe, ehemalige Hofschauspielerin in München und Realitätenbesitzerin zu Schlehdorf am Kochelsee, unter Beistand des königlichen Advocaten Herrn Licent. Raith am andern Theil, haben einen Verkaufs- und Kaufscontract abgeschlossen und schließen, kraft gegenwärtiger Urkunde, als vest und unwiderruflich ab wie folgt:

1.

Herr Georg Braun tritt sein, durch einen förmlichen Vertrag vom 21^{ten} May 1799 gegründetes, und durch einen besonderen Contract mit den Herrn Theateractionairs rechtlich an sich gebrachtes Theater-Privilegium, mit allen seinen Rechten, Ausflüssen, Punkten, Klauseln und ohne den mindesten Vorbehalt an Frau Mariana von Trentinaglia völlig ab; er überläßt derselben das gesamte, in dem Theatergebäude befindliche Eigenthum, namentlich alle Inventarien, resp. die in selben bezeichnete Gegenstände an Decorationen, Requisiten, Garderobe, Bibliothek, Musikalien, Musikinstrumenten und Möbeln, ebenfalls ohne irgendeinen Vorbehalt, oder irgendeine Ausnahme käuflich dergestalt, daß Herr Braun, vom Tage der Übergabe an, außer aller Beziehung und Verbindung gegen das hiesige Theaterinstitut kömmt und Frau Mariana von Trentinaglia allenthalben in die Rechte und Vermögensschäfte desselben eintritt und alleinige Unternehmerin des ganzen Theatergeschäfts und unumschränkte Eigenthümerin allen vorhandenen Theaterinventarien respect. derselben Gegenstände [wird].

2.

Den Kauf- und Überlassungspreis hat Herr Braun in Berücksichtigung seiner dormalen Anstellung als königlicher Hoftheater-Ökonom in München auf die runde Summe von 11 000 fl. Rheinisch, mit Worten: Elf tausend Gulden rheinisch angesetzt und mit dieser Forderung noch nachstehende Bedingungen verbunden.

a)

Daß Frau von Trentinaglia das noch rückständige Aktienkapital à 6800 fl. mit Worten: sechstausend und achthundert Gulden an die Herrn Theateraktionairs beim Antritt ihres Unternehmungs- und Directionsgeschäftes baar hinausentrichte.

b)

Daß Frau von Trentinaglia das ganze dermalige Theaterpersonale unter den gegenwärtigen Bedingungen des Gehaltes und der treffenden Beneficien auf dreimonatliche Aufkündigung — jedoch mit Ausnahme der Madame Misswitt und Dlle. Paulina Braun — übernehme.

c)

Daß Frau von Trentinaglia den Sänger, Herrn Bonhak, bis zu Auslauf seines schriftlichen Contractes folglich bis Ende August 1824 beibehalte und selben, falls sie für ihn ein anderes Subject zu engagieren Willens wäre, im Februar 1824 also in der bedungenen Zeit eines halben Jahres, von der Beendigung seines, mit Herrn Braun abgeschlossenen Contractes in Kenntniss zu setzen.

3.

Frau von Trentinaglia hat dieses Anerbieten feierlich und förmlich acceptirt und es ist sonach gegenseitig als vest und unwiderruflich ein Überlassungs- und Kaufcontract von 11 000 fl. mit Worten: Eilf Tausend Gulden rheinisch stipuliert, welcher folgendermaßen respect. bezahlt, abgerechnet und ausgeglichen werden soll:

a)

2000 fl. werden sogleich nach Unterzeichnung des gegenwärtigen Kaufcontractes von Frau von Trentinaglia baar an Herrn Braun abgeliefert.

b)

9000 fl. werden in ununterbrochenen monatlichen jedoch zinsfreien Fristenzahlungen zu 200 fl. mit Worten Zweihundert Gulden abgetragen, dergestalt, daß in dem Zeitraume von 3 Jahren und 9 Monaten diese Summe gänzlich getilgt ist. Zur vollkommenen Sicherheit dieser Summe unterstellt Frau von Trentinaglia Herrn Braun bis zur gänzlichen Abtragung das ganze durch Ablassung der Aktien freie Eigenthum, nehmlich das Privilegium und alles, was sich in dem jetzt gegenwärtigen Inventarie verzeichnet findet, als Spezialunterpfand und läßt alles in einer auswärtigen Brandcassa, in welcher auch bewegliche Dinge versichert werden, auf solange mit 9000 Gulden rheinisch, mit Worten Neun Tausend Gulden rheinisch assecurieren, bis die erwähnte Summe an Herrn Braun berichtet ist, und übergibt ihm alle Inventarien in gleichlautender Abschrift.

4.

Am 1. Januar 1824 wird die ganze Unternehmung mit allen Rechten und mit jedem Eigenthum an Frau von Trentinaglia übergeben, völlig und ohne den mindesten Vorbehalt. Auch erhält Frau von Trentinaglia aus gegenwärtigem Contract nirgends eine Verbindlichkeit an irgend Jemand Freybillets abzugeben. Jedoch ist für die Aufsicht habenden Personen von Seite der Polizei und der Comandantschaft eine Loge vorbehalten; sowie die Aurnheimerische Loge bey Zurücknahme des Theatergebäudes von Seite des wohlhlöblichen Magistrats auch an letzteren als freies Eigenthum mit übergeben werde. Der Baumeister des Hauses, Zimmermann Maurer, behält aber seinen Sitz im 2. Parterre.

5.

Beide Theile entsagen allen Einreden und Rechtsbehelfen, die ihnen, jetzt oder künftig gegen diesen Kauf- und Überlassungs-Contract zu statten kommen könnten, namentlich und insbesondere entsagen sie der Einrede des Irrthums, der List, der Gewalt, der Verletzung, daß ein allgemeiner Verzicht nicht gelte, wo ein besonderer erfordert wird und dergleichen mehr. Alles getreulich und ohne Gefährde. Urkundlich und zur Bestätigung haben beide Theile diesen Contract eigenhändig unterschrieben und mit ihren gewöhnlichen Petschaften besiegelt, sofort endesersichtliche Magistrats Räthe requiriert, daß sie solchen statutarisch solemnisiert haben. Hiebei ist stipuliert, daß dieser Contract gerichtlich insinuirt wird.

Georg Braun

Marianne von Trentinaglia

I) Gesuch Marianne von Trentinaglias an den Magistrat (ca. März 1825)

(Stadtarchiv, Magistratsakten, Rep. C 9, II/14, Nr. 5b)

Die gehorsamst unterzeichnete Direktion des Theaters hat bereits das erste Jahr ihres Wirkens geschlossen. Sie überläßt es dem Urtheil der unbefangenen Kenner, ihr nach den Lei-

stungen ihres Probejahres den Rang zu bestimmen, welcher ihr unter den Directionen der Provinztheater Baierns gebührt. Allein je mehr sie sich selbst des Würdigen in artistischer Hinsicht bewußt ist, desto mehr muß sie das Ungünstige der oeconomicen Seite beklagen. Sie hatte beim Antritte die schöne Hoffnung genährt, daß in der alten Kunststadt von Deutschland, in der zweiten Stadt des Vaterlandes eine Veredelung der Bühne in allen ihren Theilen auch eine Vermehrung der Theilnahme in allen Ständen auf dem doppelten Wege des Abonnements und des Tagesbesuches mitsichführen, und daß so ihre rege Tätigkeit für die Bühnenkunst, wenn auch nicht mit finanziellen Vortheilen, doch wenigstens mit einem billigen Wiederersatz des Aufwandes neben ermutigender Würdigung der persönlichen Anordnung und Anstrengung sich belohnt sehen werde. Diese Hoffnung kann sich der wohlverdienten Erfüllung nicht erfreuen. Schon das Abonnement ist ein Drittheil hinter dem mäßigsten Ansätze zurückgeblieben, neue und gute Stücke, — Stücke, welche auf allen Repertoiren der deutschen Bühnen mit Wiederholungen glänzen, wollen, mitten im Winter, nicht einmal mehr die Tageskosten decken; die in öffentlichen Blättern ausgesprochenen Wünsche der Musikfreunde werden mit der Anstellung eines bewährten Musikdirektors mit kontraktmäßiger Anstellung eines verstärkten Orchesterpersonals, mit der Aufführung ausgewählter Winterkonzerte geehrt, und die Frucht dieser Ehrung ist eine mit der Aufforderung in hartem Widerspruche stehende Leere des Hauses. So mußte das letzte, lange hingehaltene Vertrauen der Direktion an eine thätige und nachhaltige Kunstliebe des Publikums gänzlich dahinschwinden und sie würde es vor sich selbst nicht verantworten können, wenn sie sich den Opfern, wie den Täuschungen eines 2. Probejahres hingeben wollte. Gleichwohl wird es ihr nicht als eine unedle Selbstliebe gedeutet werden wollen, wenn sie unter diesen empfindlichen Erfahrungen noch nicht ganz dem Wunsche entsagt hat, das Geschaffene erhalten zu wissen. Wenn die hochverehrte Magistratur der Stadt aus den zweifachen Rücksichten des Kunstbetriebs und des öffentlichen Verkehrs sich einer Gemeinschaft dieses Wunsches kaum zu entschlagen vermag, so bieten sich für die Erfüllung desselben zwei Mittel dar:

1. Ankauf oder Zuschuß

Der Ankauf des Theaters von Seite der Stadt ist dasjenige Mittel, welches in Hinsicht auf ständige Begründung der Anstalt und auf Leichtigkeit der Ausführung wohl den Vorrang verdienen dürfte. Die Direktion erleichtert dieses Mittel durch eine Billigkeit der Bedingungen, welche nicht weiter gesteigert werden kann. Sie werden sich in folgenden Sätzen von selbst rechtfertigen:

- A) Die Direktion überläßt ihr 5jähriges Privilegium, ihr Eigenthum an Decorationen, Garderobe und Bibliothek — ein Objekt, welches ihre Kunstliebe mit 24 000 Gulden erkauft hat, und welches auch um diese Summe bei der Phönix-Compagnie in Hamburg versichert ist — um den Preis von 15 000 Gulden.
- B) Dieser Kaufschilling von 15 000 fl. kann entrichtet werden:
 - a) mit baaren 3000 fl. an die abtretende Direktion bey der Übergabe,
 - b) mit 6000 fl. an den vorigen Direktor, Herrn Georg Braun, in unverzinslichen monatlichen Raten von 200 fl. vom April 1825 bis September 1827. —
 - c) in zu 5 % verzinlichen 6000 fl. an die abtretende Direktion von 1828—1831, in halbjährigen Fristen zu 1000 fl.

Die Vortheile dieses Verkaufs sind in artistischer und pecuniärer Hinsicht unverkennbar. Nürnberg, so reich an Denkmälern und Anstalten der Kunst, erhält hierdurch und zwar auf Kosten einer Privat-Unternehmung auch eine eigenthümliche Anstalt der Bühnenkunst. Durch diesen Übergang einer Privatbühne in ein Stadttheater ist es vielleicht möglich, eine größere Theilnahme der Stadtbewohner an diesem Kunstgenusse zu wecken, den Wünschen des örtlichen Geschmacks sicherer zu huldigen und die vielseitigen Begehrlichkeiten und Unzufriedenheiten zu berichtigen.

Da die Verwendungen der gegenwärtigen Direktion auf die innere Umgestaltung des Hauses und auf die äußere Ausstattung der Vorstellungen eben jetzt noch den Vorzug der Neuheit genießen, so kann das Theater zu keiner Zeit in einem so guten Zustande und zugleich um einen so billigen Preis erworben werden. Nach diesem Erwerbe ist es dem hochverehrten Magistrat überlassen, das Theater unter einem einsichtsvollen Komitee entweder in eigene Regie zu übernehmen, oder an einen Pächter zu überlassen. Bei dieser Überlassung kann für eine Vorstellung, deren 200 im Jahre aufgenommen werden können, eine unmittelbare bei der Kasse zu erhebende Abgabe von 5 fl. bedungen und der gegenwärtige Konditoreizins von

240 fl. auf 250 fl. gebracht werden, wodurch die Stadtkassa eine Jahresrente von 1250 fl. erhält. So erscheint der Kaufschilling von 15 000 fl. nicht als Ausgabe, sondern als Rentenkauf, oder als Kapitalsanlage zu $8\frac{1}{3}\%$, und diese Zinsen fließen noch dazu um 6 Jahre früher als der Kaufschilling, welcher überdies nur zu $\frac{2}{5}$ verzinst wird, zu Ganz bezahlt ist. Der über den gewöhnlichen Zinsfuß sich erhebende Überschuß von 500 fl. kann sodann nach Belieben entweder als eine Assecuranzprämie, oder auf die Reichhaltigkeit der Inventarien verwendet werden.

2.

Wenn bei allen diesen Vortheilen der liberale Antrag des Ankaufs einen Eingang nicht finden sollte, so bietet sich zur Erhaltung des Theaters auf seiner dermaligen Stufe kein anderes Mittel dar, als *Zuschuß*.

Es ist bereits allgemein und öffentlich anerkannt, daß die Nationaltheater, wenn sie als Kunstbühnen dieses Namens würdig seyn sollen, sich ohne einen Zuschuß aus öffentlichen Quellen nicht behaupten können. In der Beilage zur allgemeinen Zeitung Nr. 94 und 95 des Jahrgangs 1824 — ist darüber ein sach- und zeitgemäßes Wort gesprochen. Nach dem im Laufe eines Jahres sich entwickelten Verhältnisse zwischen den Forderungen und Leistungen des Publikums in Nürnberg ist ein Zuschuß von monatlichen 300 fl. oder jährlichen 3600 fl. als Minimum erforderlich; und selbst an dieses Minimum sind noch die Voraussetzungen geknüpft:

- A) Daß der Direktion, um ihr wenigstens einige Aussicht zur allmählichen Wiedergewinnung ihrer bedeutenden Vorschüsse zu eröffnen das Privilegium, welches sie z. Zt. noch für die 5 Jahre 1825—1829 genießt, auf die weiteren 10 Jahre von 1830—1840 zugleich mit der Wiederverleihung der ursprünglich mit dem Theater verbunden gewesenenen Redouten erstreckt werden solle,
- B) daß der Zuschuß der jährlichen 3600 fl. wenigstens für die ersten Jahre 1825—30 vorläufig zugesichert,
- C) daß die Direktion von dem Feuer-Assecuranzbeiträge für das mit 40 000 fl. übermäßig eingeschätzte Theatergebäude befreiet;
- D) daß das Jahresabonnement für die Logen durch eine mäßige Erhöhung vermehrt und endlich
- E) daß der bisherige geringe Staatsbeitrag von 500 fl. etwa auf 1000 fl. erhöht oder doch wenigstens nicht eingezogen werde.

Nur durch eine Vereinigung dieser wohlberechneten und durchaus nicht überspannten Voraussetzungen kann es der Direktion möglich werden, dem Theater nicht nur den gegenwärtigen Grad seiner Veredelung zu erhalten, sondern allmählich durch Ausfüllung mancher, ihr wohlbekannter Lücken jene Vollendung herbeizuführen, welche den nach Zeit, Raum und Kraft bemessenen Forderungen der Kunstkenner und -Gönner, sowie dem eigenen Kunststreben zu entsprechen geeignet ist.

Alle größeren Handelsstädte Deutschlands erhalten ihre Theater, welche nun zu den öffentlichen Anstalten, man darf sagen, zu den öffentlichen Bedürfnissen gehören, durch Aktien oder durch Zuschüsse. Die Direktion müßte befürchten, das ehrwürdige Nürnberg zu beleidigen, wenn sie es dem Kreise jener Städte nicht angehörig denken oder glauben würde, daß der hochverehrten Magistratur dieser Stadt das Leben und Gedeihen einer Anstalt gleichgültig sein könnte, welche jährlich einen örtlichen Verkehr von wenigstens 36 000 fl. gewährt; welche den ständigen Aufenthalt mancher wohlhabender Privatfamilie, das längere Verweilen manches kunstliebenden Reisenden sichert; welche zum edleren gesellschaftlichen Vereinigungspunkte aller Gebildeten dient; welche an der Verherrlichung aller vaterländischen Feste ihren entsprechenden Anteil nimmt und als Zeuge dessen sich auf das unvergeßliche Jubelfest unseres allgeliebten Königs berufen zu dürfen glaubt; kurz, welche der Stadt zum *Nutzen* und zur *Ehre* gereicht.

3.

Sollte nach dieser kurzen, aber wahren und offenen Darlegung gegen alles Erwarten der Direktion das Unglück vorbehalten sein, weder für den einen noch anderen Antrag ein geneigtes Gehör zu finden, so würde sie sich unwillkürlich zu dem einzigen offenen Wege, ihrem unverdienten Verlust vorerst ein Ziel zu setzen, hingedrängt sehen. Dieser wäre: Mit dem Schlusse des Abonnements auch das Theater zu schließen, es von dem ganzen ihr zuständigen Eigenthume rein auszuleeren und sich sodann mit diesem an eine Kunststätte zu verpflanzen,

wo sie durch einen mit noch anderen Vorteilen verbundenen jährlichen Zuschuß von mehreren 1000 Gulden für ihren Willen und ihre Kräfte einen günstigeren Wirkungskreis geöffnet sieht.

Die Betretung dieses Weges, und das ganze Bild der ihr vorhergehenden Vollziehung ist der Direktion zu empfindlich, als daß sie länger bei dessen Bezeichnung verbleiben könnte, sie überläßt sich vielmehr der besseren Hoffnung, daß die edlen Männer, in deren Hände diese ergebenste Vorstellung vertrauensvoll niedergelegt wird, in ihren weisen und wohlwollenden Beratungen leicht das Mittel auffinden werden, in welchem sich die allseitigen Interessen der Stadt, der Kunst des Publikums und der Unterzeichneten glücklich vereinigen lassen.

Die Unterzeichnete ergreift diese Gelegenheit, den lebhaftesten Ausdruck jener vollkommensten Verehrung darzubringen, mit welcher sie verharret

Eines Hochlöblichen Magistrats
gehorsame Direktorin des Theaters
Marianne von Trentinaglia



Georg Leonhard Aurnheimer

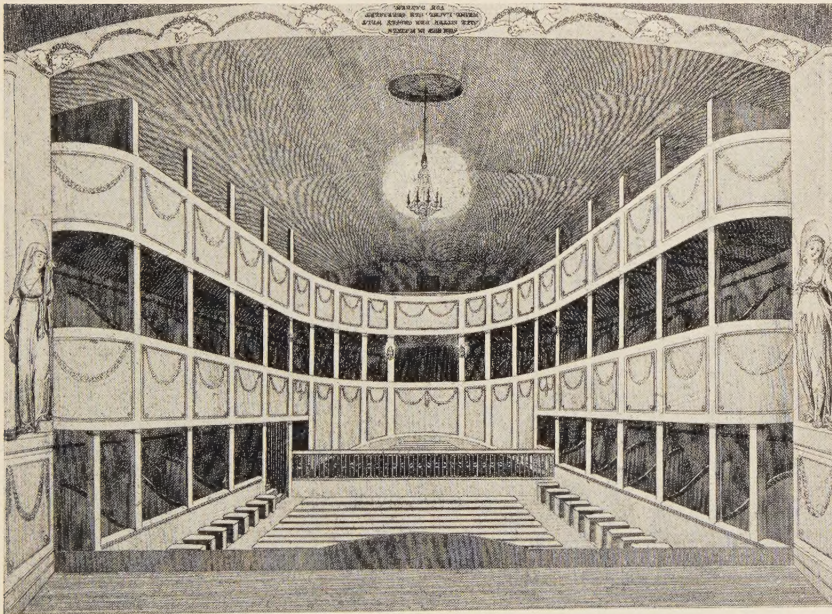
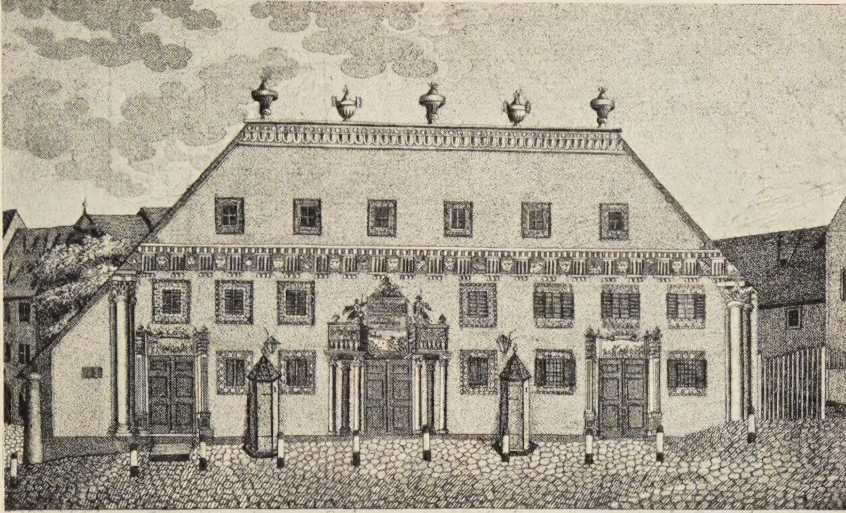


Joseph Reuter

Hr. JOSEPH REUTER,
 Director und Unternehmer
 der Kaiserlichen Posten in Wien,
 von H. W. G. v. S.



Das Interimstheater auf der Insel Schütt: Vorder- und Rückfront



Das Aurnheimsche Theater; Fassade und Inneres



Figuren aus der „Zauberflöte“. — Szenenbild aus dem „Freischütz“.

